Fenici·6

Paradoxes
Manel LLauradó
Conrad Schnitzler
Bideoaldia
Poetes de Boters
La Zona

Marisa Díez de la Fuente
Alitraco Inc.
Leopold Sedar Senghor
La Crisi del Progrés
Llorenç Brell
Escultura Objectual

Àngel Jové

CATALÀ • CASTELLÀ • ANGLÈS

Tel. 38 54 45

Carles Buigas, 83 Salou

Paradoxes
Manel LLauradó
Conrad Schnitzler
Bideoaldia
Poetes de Boters
La Zona

Fenici·6

Marisa Díez de la Fuente
Alitraco Inc.
Leopold Sedar Senghor
La Crisi del Progrés
Llorenç Brell
Escultura Objectual

Angel Jové

CATALÀ • CASTELLÀ • ANGLÈS

Tel. 38 54 45

Carles Buigas, 83 Salou

PARADOXES

El futur és servit

Montserrat Marginet i Serena

Els darrers anys hi ha hagut una allau de reflexions filosòfiques sobre temes de sociologia del coneixement o, del que és el mateix, dels determinants socials en el mode de percebre i conceptualitzar la realitat. L'home imposa un ordre i una coherència a les percepcions d'acord amb un filtre social: la seva cultura. Aquesta variarà en funció de l'època, el lloc, la classe social, el sexe, etc.

Cardús aborda la qüestió. El discurs propi d'un deixeble de Foucault s'hi deixa sentir. Per a aquest, el subjecte no existeix en tant que instància on es genera el sentit (connecta de ple amb la «mort de l'home», amb l'antihumanisme que pregonaven els estructuralistes). No existeix el subjecte transcendental de Kant i dels fenomenòlegs. És el pensament anònim de l'època, els «a priori» històrics, els que **determinen** els pensaments dels individus. Aquests s'identifiquen amb l'episteme o cosmovisió i són la condició de possibilitat, la instància conferidora de sentit, anònima i impersonal, sociològica, dels pensaments concrets.

El contingut clau de **Les Mots et les Choses** de Foucault, el qual acabem d'esmentar, s'amaga rera el discurs de Cardús quan es refereix al seu concepte de cosmovisió. Per a aquest autor el marc teòric significatiu o cosmovisió és únic en cada època, però conté contraposicions que li donaran un dinamisme i una constant modificació imperceptible. Les cosmovisions estan en constant evolució, però són úniques en cada cultura o civilització. Això no vol dir pas que arreu del planeta, en un moment històric determinat, es doni la mateixa cosmovisió. Al contrari, cada unitat cultural tindrà la seva, tot i que en el segle XX, amb l'hegemonia de la cosmovisió cientifista i pragmàtica d'Occident, aquesta s'està estenent arreu esborrant les altres. La ciència ha donat a la cosmovisió occidental un mode definit de donar sentit, de mirar i d'interrogar la realitat. La racionalitat científica que envaeix i monopolitza totes les institucions del món occidental (medicina, educació...) defineix la nostra cosmovisió en els seus caràcters més generals. Aquest cientifisme triomfant es contraposaria a una cosmovisió dominada per la racionalitat mítica o religiosa d'altres temps o altres indrets.

Si entenem per cosmovisió la condició de possibilitat de pensar i dominar la realitat, la nostra la defineix la ciència que, al marge de les grans ideologies (capitalista, comunista), és comuna als països de l'Est i de l'Oest. Ambdós blocs se serveixen de la racionalitat científica, oposada a un tipus de pensament supersticiós o irracional, per apropiar-se de la natura en el sentit de fer-la explicable i explotable. Però en el segle XX hi ha altres cosmovisions, condemnades a l'extinció, en indrets on la cultura és pre-científica, tal és el cas dels països del Tercer Món.

Les cosmovisions es van adaptant i reestructurant, estan en un fluix heraclitià o en una eterna guerra d'oposicions. Així, en l'Edat Mitjana dominava la cosmovisió cristiana en lluita contra les que s'oposaven a ella (bruixeria, paganisme, etc.) i que sempre es van mantenir a la penombra. Per tant, ens trobem amb el tema del **poder** o del monopoli de la praxi social, aquesta instància on saber i poder es donen la mà. Aquesta connexió teoria-praxi també la va analitzar Foucault en **Surveiller et Punir** i en altres obres. Una cosmovisió regeix sobre altres possibles perquè se l'apropia una minoria dominant (el poder). La cosmovisió és la que s'atribueix l'objectivitat, el sentit i la veritat. Amb la presa del poder del discurs científic els altres discursos es consideren irracionals, sense sentit; en definitiva, queden marginats. Potser aquesta sigui la situació actual dels ecologistes i altres grups.

S'ha dit que «la cosmovisió justifica les condicions materials d'existència»: el sistema de producció, les classes, etc. Per a Foucault i també per a Cardús, la teoria i el marc conceptual, l'originària cosmovisió, neix en funció de la praxi. És a dir, allò primigeni és la praxi, ella defineix el tipus d'episteme o cosmovisió que s'imposarà. En definitiva, com diu Cardús, «la cosmovisió sorgeix per **donar sentit** a la praxi social». Potser caldria puntualitzar i substituir **donar sentit** per **justificar** i posteriorment **imposar**.

Cardús assenyala que a diferents experiències corresponen diferents possibilitats d'interpretació i que la cosmovisió dominant és la que imposa sentit a les experiències.

Cardús es pronuncia a favor d'una única cosmovisió dominant en els nostres dies, però mostra les controvèrsies a l'hora d'interpretar el tema cosmovisió. Per a ell, és «el marc general de referència de les experiències quotidianes» i «els nivells de globalitat en la construcció d'estructures o sistemes de significat».

Un altre tema important és la dificultat d'analitzar la pròpia cosmovisió. Per a Foucault, és impossible, ja que la cosmovisió és la condició de possibilitat del mateix pensament i correspon a les regles de formació del sentit en què ens expressem. Accedir a aquest nivell equival a sortir de nosaltres mateixos.

Cardús passa a diferenciar cosmovisió d'ideologia, aquesta entesa com a cosmos sagrat. Ell manté que fins i tot la identitat personal està fortament ideologitzada, en funció de la classe social i dels rols a representar. En una cosmovisió hi ha múltiples ideologies en oposició, d'aquestes en som concients, mentre que de la cosmovisió no.

Cardús diferencia creença («l'elaboració personal i privada de processos d'autorealització i expressió») d'ideologia i de cosmovisió. Al nivell de les ideologies és on hi ha més pluralitat i punts de vista. Ideologia és, per definició, una interpretació interessada i subjectiva de la realitat, des dels propis interessos materials de classe. En el món de les creences hi ha més consens, i encara molt més en la cosmovisió.

D'altra banda, Braunstein posa de manifest com els diferents descobriments científics s'han considerat pertinents o impertinents dins una determinada cosmovisió històrica. Així, l'heliocentrisme i l'evolucionisme van atemptar contra les mateixes arrels de la cosmovisió antropocentrista i cristiana. Per contra, els descobriments en el camp de l'òptica, de la química, etc. van beneficiar l'esperit industrial de la societat capitalista moderna. Però els discursos de Marx i de Freud (fins i tot podríem afegir Nietzsche) també van contradir les conviccions més arrelades sobre l'home i la història. Per a Foucault, tots ells posen en crisi la cosmovisió humanista i inicien una nova perspectiva antihumanista que posa de manifest un canvi substancial en la cosmovisió.

Resumidament, podem concloure que el punt de vista científic és una de les característiques essencials de la nostra episteme, és el nivell que fa explicable i dominable la realitat, la instància que dóna sentit.

El poder s'ha apropiat d'aquesta poderosa arma, del pragmatisme cientifista, per desafiar el futur, aconseguint el progrés i el domini de la natura amb el risc que l'home es vegi arrossegat en aquest repte. Potser, l'home del futur serà les restes d'aquest duel perdut i no se'l podrà reconèixer.

Editor Literari - **Antoni Mateu**
Assessoria Lingüística - **Maite Vidal**
Traduccions al castellà i al català - **Antoni Mateu i Maite Vidal**
Publicitat - **Montserrat Cortadellas (Tlf. 977/31 52 01)**
Disseny - **Francesc Vidal**
Fotocomposició - **Trini Morgades**
Disc - **La Zona**
Editat per **Esplendor Geométrico Discos**, Apt. 14.325, 28080 Madrid

Edita - **COMISSARIAT**, Apartat 430, 43200 Reus (Baix Camp)

C.I.F. - G 43108638
D.L. - T-1517-86

AMB EL SUPORT DEL DEPARTAMENT DE CULTURA DE LA GENERALITAT DE CATALUNYA.

FENICI NO ES RESPONSABILITZA NECESSARIAMENT DE L'OPINIÓ QUE EXPRESSIN ELS ARTICLES SIGNATS. ES PROHIBIDA LA REPRODUCCIÓ TOTAL O PARCIAL DE LA REVISTA SENSE CITAR-NE LA PROCEDENCIA.

La revista s'ha imprès amb paper Alba, de 125 gr., per a les planes interiors, i amb paper Cenia, de 180 gr., per a les cobertes, de TORRAS HOSTENCH, S.A.
Distribuïdors: **COPA COMERCIAL PAPERERA, S.A. REUS**

MERCERIA
PRAT DE LA RIBA, 3
43201 REUS
fils

La síntesi formal de

Manel LLauradó

En escultura no hi ha terme mig,
o és un déu o és un bibelot.
Eugeni D'Ors

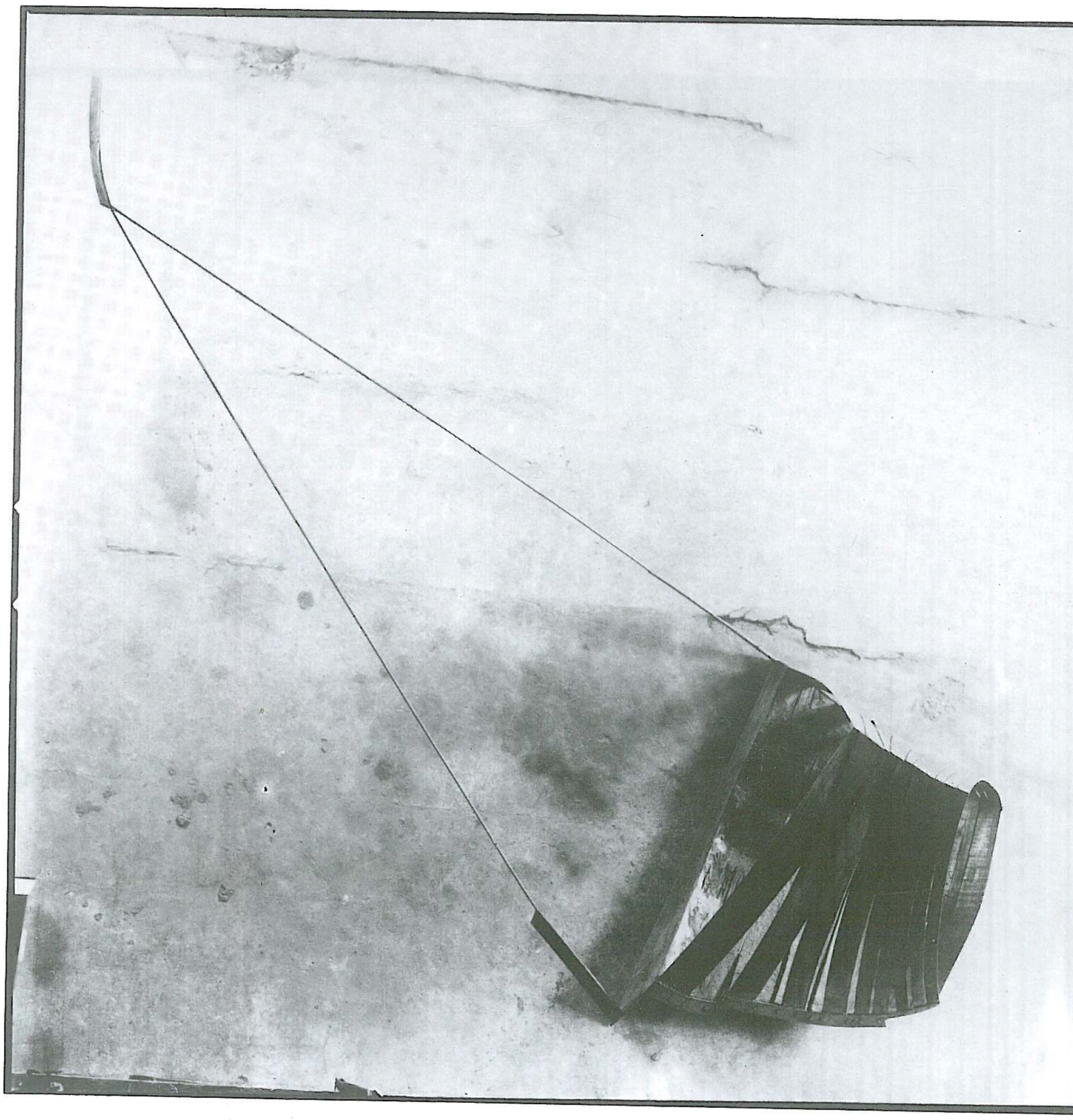
Probablement Eugeni D'Ors pensava en els déus de la mitologia grecollatina quan definia l'escultura. Però la seva frase és vàlida en el sentit que expressa una de les qualitats essencials de l'escultura (que per a ell és deïfica), però es podria substituir per altres conceptes: formal, simbòlica, matèrica, volumètrica, totèmica, conceptual, etc., que sempre distingeixen l'escultura dels objectes insubstancials i carents de voluntat comunicativa.

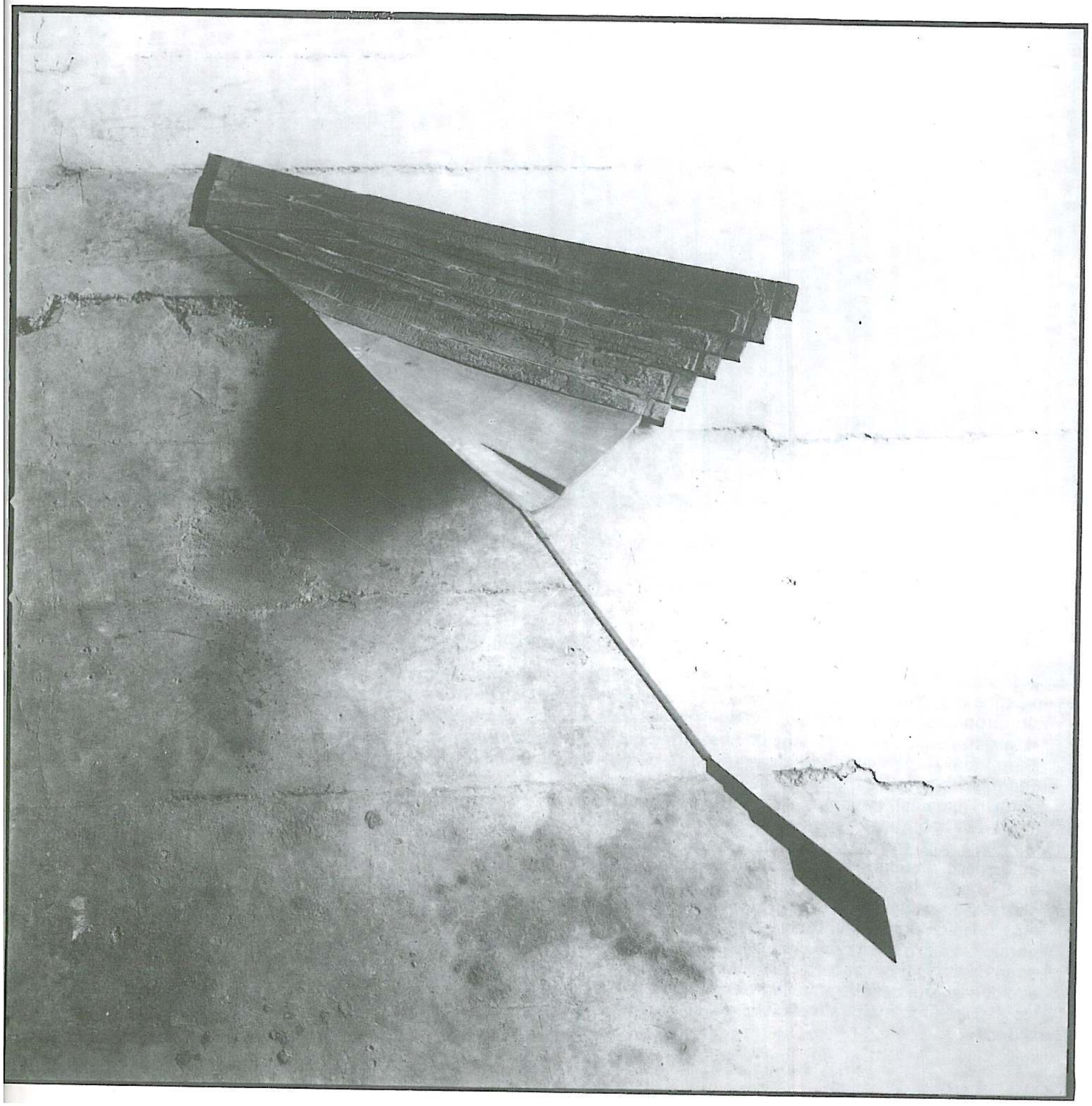
Aquestes qualitats que donen a l'objecte escultòric la seva identitat són les que expliquen la major part de l'escultura contemporània. Òbviament, un automòbil comprimit de Cèsar no té l'aparença d'un déu clàssic, però sí un contingut simbòlic que li ha conferit la manipulació de l'artista; de ser un objecte d'ús quotidià, potser bell pel seu disseny, s'ha erigit en símbol paradigmàtic de la societat industrial, i per això ho contemplem amb un altre criteri. El vehicle és un objecte d'ús, l'escultura és un objecte de reflexió. Recordem l'urinari de Marcel Duchamp.

Què té a veure aquesta digressió amb l'obra de Manel Llauradó? Precisament el fet que les seves obres són un exemple de com l'escultor, amb uns materials ben senzills —a voltes aprofitats— i amb tècniques gens sofisticades, realitza unes obres que ultrapassen el caràcter d'objectes per esdevenir escultures tal com preteníem definir a l'inici.

Cercarem, doncs, quines pautes caracteritzen l'obra d'aquest escultor fincat a Reus, veient primer la seva relació amb els trets principals de la pràctica escultòrica contemporània.

Amb la utilització per part de Juli González de les noves tècniques de soldadura del ferro s'inicia l'escultura contemporània, que vindrà caracteritzada per l'assemblage: la realització de l'obra artística mitjançant la unió de diferents elements (a vegades peces amb una anterior finalitat utilitària), o sigui «construir» l'obra, en contraposició a la pràctica escultòrica anterior o «clàssica», que bàsicament partia del modelat i de la talla (en pedra, fusta, etc.). Fou el mateix Juli González qui ensenyà aquesta tècnica a Picasso[1].





Aquest tret que considerem general en tot l'art d'avantguarda, ho és quant a tècnica de treball. Però en el tipus de material i en els criteris estètics hi ha una gran diversitat, cada escultor i tendència artística aporta nous materials i nous conceptes.

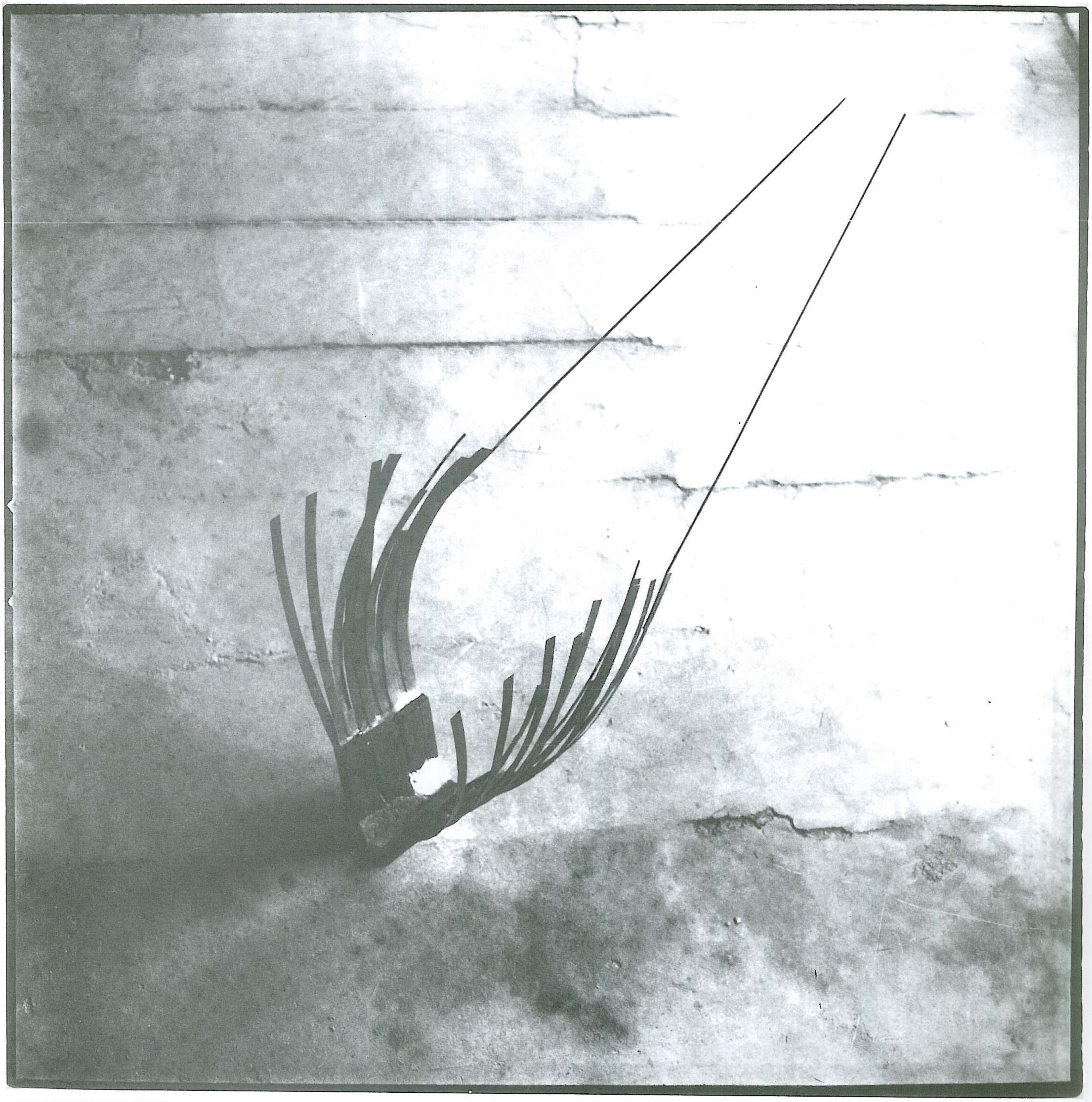
L'aportació de nous materials a l'escultura ha estat importantíssima, des dels plàstics (PVC, polièsters, resines, etc.), fins al vidre, l'escuma, l'asfalt, etc. Però, centrant-nos en els artistes que treballen bàsicament amb el ferro i la fusta (no per fer talla, sinó per fer assemblage), o ambdós materials conjuntament, tots tenen unes característiques que, en part, poden relacionar-se amb l'obra de Manel Llauradó.

Dels escultors del ferro, en podríem fer dues distincions: d'una banda, els que treballen el volum: formes compactes, massisses, generalment de gran pes i aferrades a terra. D'altra, hi ha obres que potencien les formes obertes, el dibuix en l'espai, les línies; són obres volàtils, amb moviment. Si les primeres tenen vida a la terra, les segones es mouen a l'espai.

Manel Llauradó fa una síntesi (suma de tensions ho anomena Lourdes Cirlot[2]) d'aquestes dues tendències. La seva obra, per tant, està marcada per un dualisme, que es resol amb l'harmonització de les dues vessants, aconseguida mitjançant la contraposició d'una part pesant i una de lleugera, d'una immòbil i una de mòbil, de la «clàssica» relació concau-convex i del contrast a nivell de textura entre els dos materials emprats: el ferro i la fusta; aquesta reutilitzada i, per tant, doblement carregada de significat: el seu propi, fruit de la utilització anterior, i la que li ha conferit la manipulació per part de l'artista.

Com tota obra que uneix elements oposats, la seva es basa en l'equilibri de la forma. L'artista treballa les seves peces com un urbanista planifica un barri de nova planta. Cada element, cada part, està en relació amb el conjunt i l'obra neix de la relació entre totes les seves parts.

Amb aquests elements formals, Llauradó basteix un discurs escultòric ple de suggerències. Relacionat amb la naturalesa, no de forma directa (com seria el cas del Land-Art, que s'expressa amb elements de la pròpia natura) sinó per analogia, estableix un diàleg home-natura, oblidat en la cultura contemporània però característic de la societat pre-



Fotografies: CARLES FARGAS

industrial (és comprensible, per tant, la reminiscència a eines del camp que produeixen les seves obres). Tanmateix no es tracta d'un treball etnològic, ni d'una recreació d'utensilis «paleolítics»; sinó que vol arribar a sublimar els aspectes relacionats amb la dimensió natural, màgica i sensual dels éssers humans. Aquest contingut totèmic que desprenen les seves obres, per empatia, per un procés d'identificació, és captada per l'espectador que s'apropia del sentiment inherent a l'obra[3].

Com tota obra plàstica plenament reeixida, la forma respon a un contingut i aquest és inherent a la forma, són indestriables. I això ho aconsegueix Manel Llauradó perquè no condiciona les seves peces a un discurs teòric previ, és la seva pròpia capacitat de despertar una resposta en l'espectador el que omple de contingut semàntic les escultures.

Un camí enormement complex per la seva simplicitat, el que segueix Llauradó: arribar a la idea plàstica mitjançant la forma, com a mitjà d'expressió propi de l'escultor. Com diu Torres-García: «L'artista, en la seva obra, ens dóna el criteri que té de la vida, i a la vegada la idea que ell té de l'art. Ens mostra un altre ordre de coses, perquè la seva reflexió espacial, davant el món, difereix absolutament de l'habitual; ens transporta a un món en què les idees són «forma». I per això no és artista qui únicament dibuixa bé, pinta amb traça, fa retrats que «s'assemblen», imita els objectes, dóna una impressió real d'ells, etc.; sinó aquell que, abarcant més relacions entre les coses, dóna en un tot proporcionat a la nostra capacitat una imatge més pregona de la vida; qui separa l'essencial del purament accidental, qui desentranya la natura de les coses i les explica amb major simplicitat; qui ens revela un ordre[4]».

Manel Llauradó ens proposa una contemplació activa i creativa de les seves obres, les quals reclamen un observador sensible i receptiu a la suggestió de la forma. Síntesi formal i contingut inherent són les pautes de la seva actual tasca escultòrica i els fonaments per desenvolupar l'obra futura.

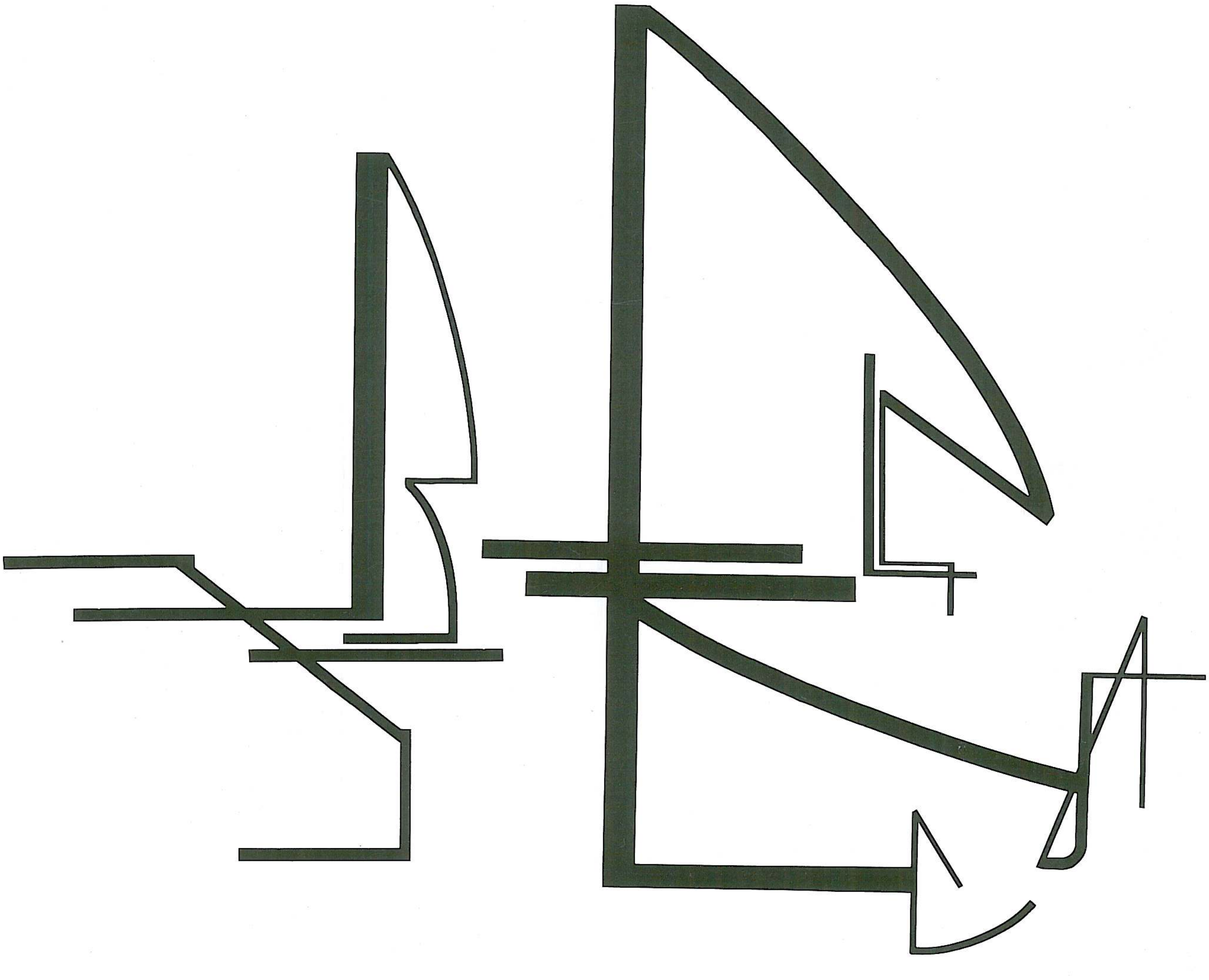
Robert Bofarull

NOTES:

1 - Herbert Read: **La escultura moderna.** Ed. Hermes. México, 1966. Pàg. 66
2 - Lourdes Cirlot: **L'escultura com a suma de tensions. Joves conceptes estètics.** Ed. Danés. Barcelona, 1987. Pag. 62-65.
3 - Wilhem Worringer: **Abstracció i empatia** (Abstraktion und Einfühlung) Barcelona, 1987. Pàg. 44
4 - Joaquim Torres-García: **Escrits sobre art.** Barcelona, 1980. Pàgs. 45-46.

IRIS

LISTAS DE BODA
INTERIORISMO



E. August, 3 y 12 - Tels. 23 77 25 - 23 53 01 TARRAGONA

CONRAD SCHNITZLER

Hom pot pensar que sempre ha estat allà, en un obscur soterrani berlinès, connectat com per fetilleria a l'instrument electrònic, deixant que aquest tradueixi els seus batecs, els seus rinxols, les seves alenades, en música. D'aquesta mena és la prolixitat de Conrad Schnitzler. La seva producció —edicions molt limitades, minsa distribució, discografia llarguíssima, de vegades refoses de materiales,...— sembla un desafiament per a qualsevol col.leccionista. Que en té, l'Schnitzler, de col.leccionistes, potser no masses, però repartits arreu del món —tampoc res d'original per se, com tota la colla del tecno-underground culte—, que suen en veure com el fabricant d'aquests sons captivadors ha tret quatre discos i vuit cassettes i dos vídeos en pocs mesos, que aquell àlbum només es pot aconseguir —i ràpid, que s'exhaureix— en una adreça d'un altre continent, o que un catàleg ignot ofereix a preu d'or un elapé del que només se'n van fer cent exemplars. Un vici, doncs, que no és pas barat de satisfer.

Esbrinar els motius de la minoritat d'Schnitzler no resulta gaire complex. El fonament és la mateixa personalitat del músic, que mai no s'ha estat d'exposar el seu rebuig a les estructures comercials —fins i tot, les presumptament alternatives—, el desig de cercar no el públic massiu, sinó el que està a l'aguait de quelcom especial, o fins i tot de treballar únicament pel propi plaer, l'apropament a un cert esperit més a la vora del món de les arts plàstiques i les galeries que del rock i el pop. Per tant, hi trobem aquest hedonisme primari, aquest rebuig absolut pels diners —assegura haver viscut èpoques de forta misèria—, lligat amb l'entestament per produir i produir més, i també amb el seu afany d'experimentació lliure, rebutjant l'aprenentatge de qualsevol tècnica que pugui malmetre la relació espontània i natural amb la tecnologia, relació amb la que Schnitzler s'ha acostat a gairebé tots els gèneres de la música electrònica: el tecno-pop, l'industrial, l'ambiental, el còsmic,...; amb irregularitats i imperfeccions en el resultat, lògics en una obra quan és tan abundosa. Hi ha qui diu que, per això, Conny ha sacrificat un reconeixement més gran que si els seus assoliments estiguessin concentrats en uns quants treballs, i no pas escampats a vegades en peces que cauen en una certa linealitat sobrera. Tant se val. Schnitzler és un fluix continu i els seus *releases* s'han d'acceptar (o no) com és ell, com la seva prolongació, com la xerrameca d'un amic que, tot i xerrameca, encisa.

Revisant la trajectòria d'Schnitzler pot sorprendre el fet que aquesta no comenci de debò fins l'any 1969, quan el músic havia traspassat ja la trentena. Pot considerar-se també com l'allunyament de qualsevol plantejament comercial, de fer una «carrera» en el sentit convencional del terme, ja que l'interès per la música de Conny —que va néixer el 1937 a Düsseldorf i passà la major part de la seva infantesa a la població austríaca de Rirgebiet— ix en ell als catorze anys, impel.lit especialment per la descoberta d'Stockhausen. Res no hi va influir, segons ha manifestat diverses vegades, el fet que el seu pare fos músic, que comencés a treure sons al piano i al violoncel mentre estudiava a l'escola nocturna per treure's el títol d'enginyer mecànic i que, de dia, encetés una llarga llista d'oficis, que inclou els de mariner, xofer, rentaplats, pintor, netejavidres, vigilant d'un magatzem i, l'últim que se li coneix, porter d'un bloc de pisos a Berlín.

Quan van arribar els instruments electrònics, Schnitzler se'n féu adepte. Per fi la tecnologia començava a oferir possibilitats per anar més enllà del que permetien els acústics i refermava en Conrad el rebuig a qualsevol aprenentatge convencional, l'afany per experimentar lliurement amb les màquines.

Fins a les acaballes dels seixanta, la biografia d'Schnitzler es presenta força obscura. Se sap que el 64 va conèixer Hans-Joachim Roedelius amb qui, cinc anys més tard, amb l'ajut d'altres integrants de l'aleshores en plena ona expansiva underground alemany, agafa un vell teatre berlinès i el converteix en el Zodiak Club. Bona part de la música que es va fer a Berlín a la dècada següent va tenir les seves arrels en aquesta llegendària i enyorada sala. La música que es podia escoltar al Zodiak era d'allò més avançat, ja fos en psicodèlia d'arreu del món o en música contemporània. Sovintejaven les performances i les actuacions improvisades, on podien pujar a l'escenari sense cap idea prèvia Schnitzler, Edgar Froese, Moebius, Roedelius o Klaus Schultze.

Fou llavors quan Schnitzler tingué les seves primeres experiències en l'estudi de gravació, Moebius i Roedelius li digueren que els agradaria enregistrar un disc amb ell. Schnitzler portà una cinta amb assajos a un organista de Düsseldorf que coneixia com a interessat en la música electrònica. Va donar el vist-i-plau quant a posar-hi diners, però ho va condicionar a la inclusió d'un text de caire religiós. Els músics digueren que d'acord i en un sol dia, d'una mateixa tongada, enregistraren amb Conny Plank el que, després d'afegir-hi el text a les dues cares a, es convertiria en **Klopfzeichen** i **Zwei-Osterei**. Ambdós discos, doncs, es poden considerar de forma unitària. Es tracta d'una obra sorprenent i colpidora, on l'absoluta improvisació porta Moebius, Roedelius i Schnitzler a una música que es pot qualificar de freda, però no pas mancada de dramatisme, que a vegades es deixa caure en paratges tranquils i en altres endega un admirable ambient de caos. Una mica s'hi troben concentrades en brut les característiques i tendències que desenvoluparen els seus tres autors al llarg dels anys. I, com sempre, a l'hora de parlar d'aquests, es fa difícil tant trobar paraules adients per descriure els seus treballs com no caure en la reiteració d'adjectius superlatius.

Enregistrat una mica abans que **Klopfzeichen / Zwei-Osterei** i publicat una mica després, **Electronic Meditation** és l'elapé que uneix Conrad Schnitzler amb el que ha estat el grup més popular i milionari del deutsch rock, Tangerine Dream. Encara que el primer àlbum signat així no tingui massa a veure amb **Phaedra** o **Stratospher**, tot i que la presència d'Edgar Froese i Klaus Schulze li dóna un tarannà més acostat al freak rock que es podia fer en aquells moments a Califòrnia o a Anglaterra. Hi ha fragments en els que el grau d'improvisació devia ser també alt (puix recorden les coses de Kluster) i n'hi ha d'altres que semblen tendir cap al hard mitjançant els guitarrejos de Froese, tot en una atmosfera d'al.lucinació constant i trip visceral. Rebutjat sovint tant pels seguidors de Tangerine Dream com pels d'Schnitzler, tot i que no pot deixar de ser considerat com un experiment no del tot assolit, **Electronic Meditation** té prou elements, provoca força sorpreses en l'oient com per ser considerat de forma especial.

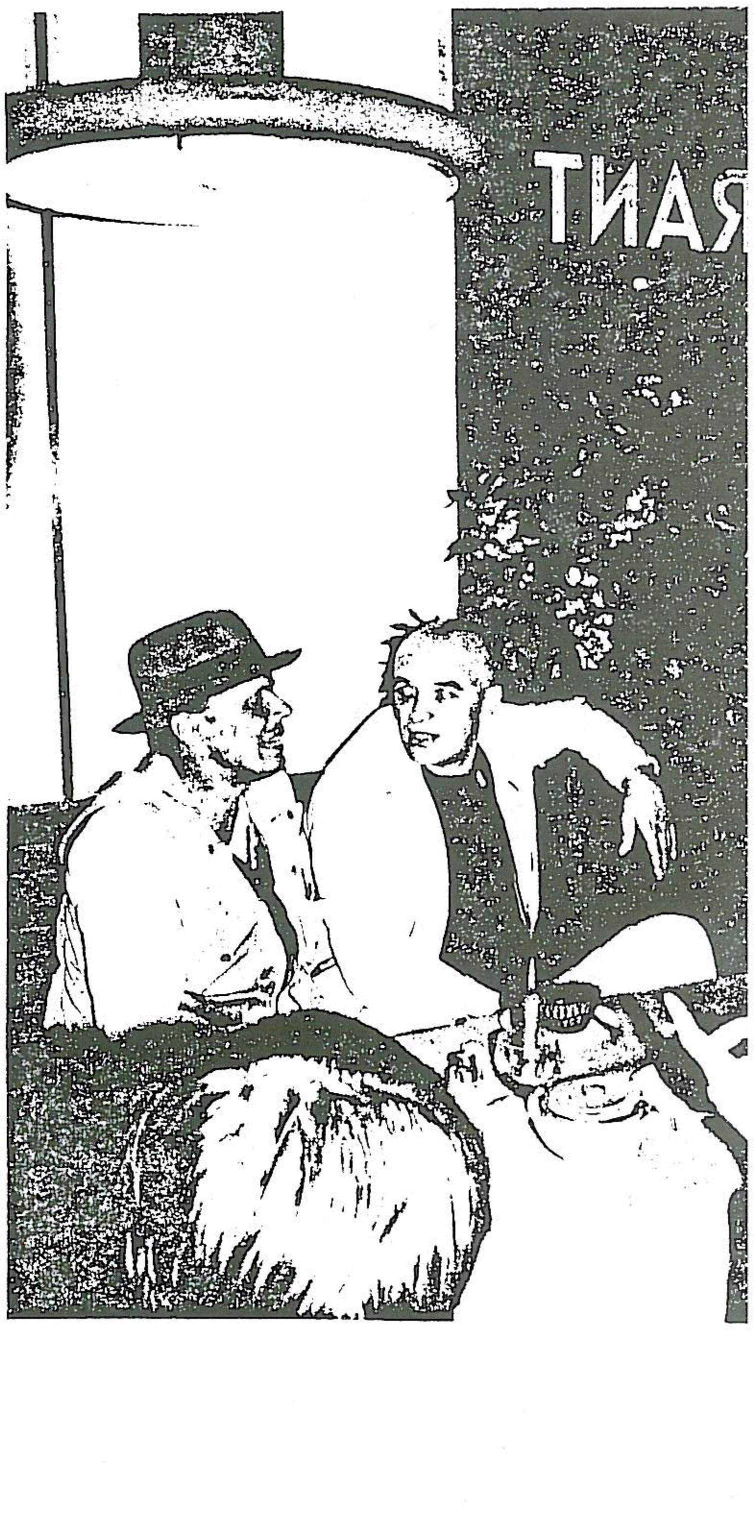
L'any 71, Schnitzler treballa amb músics variats amb el nom d'Eruption. Així titula també (canviant-lo en posteriors reedicions pel de **Schwarz**) la darrera part de la trilogia de Kluster, tot i que surt amb el seu nom. Publicat primer en una edició limitada a cent còpies per la galeria d'art Stück, és la maduresa absoluta dels plantejaments presentats en els dos discos anteriors. Un cert canvi es nota a **Rot**, el veritable debut en solitari d'Schnitzler, i en el següent, **Blau**, també en edició de cent exemplars per Stück. El primer és més suau, fins i tot ha estat nomenat el disc còsmic d'Schnitzler. Al segon, el ritme agafa una forta presència i anticipa alguns dels treballs posteriors.

Després de **Blau**, Schnitzler estaria gairebé cinc anys sense publicar cap disc. Però, això no obstant, no atura la producció i intensifica la seva activitat en directe fins al límit: actua 166 dies, tres hores cada dia, a la Block; marató que serà enregistrat i publicat en edició de cent exemplars, una caixa d'un centenar de cassettes, **Konrad Schnitzler's Eruption (Work in progress)**. El mateix 1974, treu **The Red Cassette** i **The Black Cassette** (també coneguts amb altres noms); respectivament, la banda sonora de la pel.lícula **Slowmotion** i una col.lecció d'onze peces més o menys còsmiques, de la manera que es pot aplicar aquesta qualificació a Schnitzler.

Podem marcar una nova etapa a la trajectòria d'Schnitzler des de l'any 78, caracteritzada per un augment de la seva producció i una més gran diversitat d'aquesta, tant pel que fa al seu contingut com a les edicions. És aleshores quan es produeix l'encontre de Conrad amb la indústria establerta de la música. Peter Baumann, a qui coneixia des de feia anys de l'ambient berlinès, li proposa de fer quelcom amb ell com a productor per treure-ho a Egg. Schnitzler recicla alguns fragments de **Red Cassette** i crea coses noves, amb el resultat que **Con (Intermedia-Life-Action)** és un dels seus millors treballs, una veritable obra mestra de la música electrònica, que inclou **Electric Garden** (realment dóna la sensació de trobar-se on indica el títol), **Ballet Statique** (increïble tractament melòdic amb una caixa de ritmes), **Zug** (una versió primitiva), **Metal L** i **Black Nails**. Malauradament, el disc, que fins i tot es va publicar a l'Estat espanyol, va tenir unes vendes minses i Conrad es quedà als soterranis. Tot i que dos anys més tard tornaria a la gran indústria amb la publicació del maxi single **Auf dem schwarzen Kanal** (també conegut com a **Con 2** i **Super Sound Single**) a RCA, on es troben peces aparegudes abans a la cassette **Pop Con 1**, que pertanyen a la seva vessant més tecno-pop; un tecno-pop, però, que es fonamenta més que res en Neu! o La Düsseldorf. L'any 80 un altre cop edità a la galeria Stück, en aquest cas es tracta d'un treball a duo amb Wolfang Siedel / Wolf Sequenza. És el primer volum de **Consequenz**, potser un dels seus treballs menys aconseguits i on la combinació entre l'univers d'Schnitzler i la bateria i el vibràfon de Sequenza no s'havien encara acabat d'acoblar. Des d'aleshores, el ritme de treball es dispara, multiplicant-se els discos, les cassettes, les reedicions en diferent suport, les performances, la participació en recopilatoris, les col.laboracions amb altres músics, les peces aparegudes amb pseudònim... Schnitzler sembla voler convertir-se en el Josep Pla de la música electrònica. És obert a experiències com les que testimonia el doble elapé **Das ist Schönheit**. Aquest disc conté enregistraments de gent, músics i no-músics, de l'escola d'Art d'Hamburg, on Conrad va instal.lar, els mesos de maig i juny de l'any 80, els seus aparells perquè tothom que se sentís atret per ells pogués tocar-los i experimentar-hi. I la veritat és que, tot i tenint en compte aquest caràcter d'experiment, l'àlbum no inclou moltes peces dolentes.

L'any 81 veuen la llum set elapés amb la firma Conrad Schnitzler. **Contempora** inclou tretze peces, un pèl més comercials que els altres treballs i amb un nivell de qualitat prou alt. Més que a **Conrad & Sohn**, on una cara és ocupada per Gregor, el seu fill, basant-se en unes veus una mica decebedores, i la segona pel pare, totalment instrumental. **Con 3** tampoc no resulta gaire engrescador: nou temes de tecno-pop ensopit, bastant semblants a **Pop Con**, i realitzats en duet amb Wolf Sequenza i amb les col.laboracions de Gregor i la seva muller, Gillie. **Conal** i **Control** són més engrescadors, cadascun amb una peça per cara i on Schnitzler porta l'oient a aquests paratges sintètics que només ell sap fabricar. **Gelb** és el **Black Cassette** amb alguns efectes afegits i remesclat, amb només una peça nova de trinca. **Grun** conté també un tema per cara: el primer un hipnòtic i repetitiu enregistrament del 76; el segon molt tranquil, gairebé música ambiental que pot ser escoltada a 33 i 45 rpm. Un darrer disc, un maxi amb **Die Russen Kommen / The Russian Come** surt també aquest any, produït per Peter Baumann per a la CBS americana i amb la presència del seu fill Gregor.

En els darrers cinc anys Conrad Schnitzler ha publicat set elapés. A **Convex(/Concav)** hi ha set peces alhora intimistes i experimentals, que constitueixen un dels seus millors treballls. **Con 1-7-84** són petites vinyetes on és palpable el grau de maduresa al qual ha arribat el nostre home quan es tracta d'ex-



pressar idees breus en un temps també curt. I també quan fa altres coses. És un altre àlbum magistral que ja valdria el seu pes en or només per la «còsmica» peça que l'obre, encara que no tingués la resta, més intimista. **Concert** ens retorna l'Schnitzler de peces llargues. **Consequenz II**, amb la col.laboració de Wolf Sequenza, en aquest cas força més brillant que en les anteriors, ofereix una cara amb set temes curts més un curiós poema sonor i l'altra ocupada per una única i ambiental peça. A **Micon in Italy** lliga el seu univers sonor amb el de Michael Otto, oferint un espectre realment nou, i la bona sor-

presa d'escoltar en Conrad acompanyat d'alguns instruments acústics. **Congralutation** és compost de setze fragments, cap dels quals no arriba als quatre minuts, és una mostra més del seu mestratge treballant amb construccions de poc temps i amb pocs mitjans.

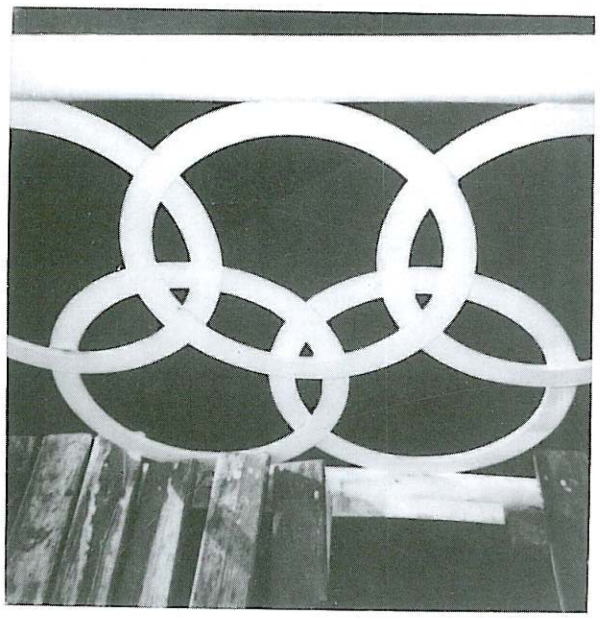
Més vinil-Schnitzler d'aquesta època es troba en un grapat de compilacions on ell participa. A **Berliner Berlin and Berlin**, hi ha dues cançons seves (el seu fill en té dues més), una d'aquestes és una nova versió, anomenada ara **Conspirativ**, del ja clàssic **The Russians Come**. **International Friendship** porta una peça de Conrad més la seva col.laboració a una altra de De Fabriek i **Interjections**, una sèrie de peces inserides entre les pauses de totes les cançons i fetes per ell sol. Més samplers amb coses d'Schnitzler són **3 Minute simphony**, **A cage went in search of a bird** i **Transatlantic Overdub**. En aquest darrer hi ha **Con-tact 3** que, tot i ser prou aprofitosa, queda en un segon pla al costat de peces tan magistrals com les de S.L. Aruticov, De Fabriek, Max Axe o H2.

Més enrevessat resulta, d'aquests darrers anys, la seva producció en cassettes. **Context** ofereix, a qui adquireixi més d'un exemplar, la possibilitat de fer mescles i barreges al seu gust, i té la seva segona part a **Context 14**. **Gregor S and Con**, amb el seu fill, està en l'ona de **Pop Con** i **Consequenz**, sense massa resultats. A l'inrevés de l'excel.lent **Black Dot Cassette**, totalment instrumental. Malauradament, de **Compositionen** no hem pogut trobar cap referència. **Conrad Roter Fenchi** són noranta minuts de peces curtes, una part de les quals ja havien sortit en diferents versions, realitzades en duet amb Wolfang Fenchel. **Container** es publicà l'any 83 i és un dels treballs més ambiciosos d'Schnitzler, sis cintes de noranta minuts amb la majoria de material inèdit. Cada cara té una unitat temàtica i hi trobem de tot: peces amb predomini de les veus, instrumentals, curtes, llargues, còsmiques, rítmiques, neo-jazzies... **Con 83** hi afegeix noranta minuts més de miniatures que, com en el cas del seu descendent **Con 84**, semblen més que res apunts d'idees que desenvoluparà més profitosament en els elapés. Les seves darreres cintes, o si més no les darreres notícies, són **Con 86**, una doble C-90, que resulta una variada mostra de les seves diferents vessants, i **Januar**, una sèrie de dotze cassettes, plantejada la seva sortida el primer de cada mes de 1988. Conrad Schnitzler, doncs, tan prolífic —als seus cinquanta anys— com sempre... I més tenint en compte l'aparició de més material, ja sigui de **Januar** com el **Dramatic Electronic Music**, signat com Gencon Productions, pseudònim que amaga els seus treballs amb Gen Ken Montgomery.

1969	*Schwann 511*	Kluster **Klopfzeichen** (2000 còpies) LP
	Schwann 512	Kluster **Zwei Osterei** (2000) LP
	(amb Dieter Moebius i Hans-Joachim Roedelius)	· Disc amb impressió (original amb suplement)
		· Reedició: disc sense impressió
		· Reedició: coberta de cartró
1970	*OHR OMM 56001* i *Virgin 940.530*	Tangerine Dream **Electronic Meditation** LP
	(amb Edgar Froese i Klaus Schulze)	· Edició original amb globus
1971	*KS 1001 Edition Block*	**Schwarz** (200) LP
	(amb Moebius i Rodelius)	
1972	*KS 1002 Edition Block*	**Rot** (500) LP
1973	*KS 1003 Edition Block*	**Blau** (500) LP
1974	*privat*	**The Red Cassette**
	privat	**The Black Cassette**
	Edition Block	**Block Box Work in Progress** (100) Cassette
1976 (?)	*privat*	**Slowdown** Cassette
		· Banda sonora de la pel.lícula
1978	*Metronome* i *Egg Barcley 90184*	**Con** (Alemanya i França) LP
		·També hi ha edició japonesa
1980	*KS 1004*	**Consequenz** (500) LP
	(amb Wolfgang «Sequenza» Seidel)	· Edició original amb suplement
	RCA 5908	**Auf dem schwarzen Kanal** Maxi-LP
	privat	**Das ist Schönheit** Doble LP
	(diversos artistes)	· Edició original amb suplement
1981	*CT 1001*	**Contempora** (200) LP
		· Disc que inclou un fulletó
	GS 1001	**Conrad & Sohn** (500) LP
	(amb Gregor Schnitzler)	
	SKY 061	**Con 3** LP
	(amb Gregor i Gillie Schnitzler)	
	Uniton U 002	**Conal** (3000) (Noruega) LP
	AEON-DYS 04	**Control** (1500) (EUA) LP
	Edition Block EB 110	**Gelb** (500) LP
	Edition Block EB 111	**Grün** (500) LP
	YHR 020/CS 02	**Conrad & Sequenza** (Anglaterra) Cassette
	(amb Wolfgang Seidel)	
	privat i *Transmitter Cassetten 42*	**Context** (Alemanya i Bologna) Cassette
	privat	**Context** (10) Cassette
		· Àlbum amb partitura i fotografia
		· Composició per a sis cassettes
1982	*GS 1002*	**Convex** (500) LP
	M 81/1212	**Berliner/Berlin/In Berlin** (500) LP
	(diversos artistes)	
1983	*Transmitter TC 93-98*	**Container** Sis cassettes
	Transmitter TC 113-114	**Con 83** Doble cassette
	CBS 4R9-C3218	**Die Russen kommen** (EUA) Maxi-single
	(amb Gregor Schnitzler)	
	Transmitter TC 64	**Electronic-Music-Sampler** Cassette
	(diversos artistes)	
	privat	**Con 3-3-83** LP
		· Edició particular només per a l'autor
	Synchord RL 002	**International Friendship** LP
	(diversos artistes)	
1984	*privat*	**Con 84** LP
	Transmitter TC 124-125	**Con 84** Doble cassette
		· Conrad-Schnitzler-Llibre
1985	*Transmitter TC 133-134*	**Con 85** Doble cassette
		· Edició dins una capsa
	DIS 1-2	**A cage went in search of a bird** (Anglaterra) LP
	(diversos artistes)	
	De Fabriek Fabprod. 5	**Transatlantic Overdub** (Holanda) LP
		· Sampler de diversos artistes
1986	*Idiosyncratics I-86103*	**Concert** (200) LP
		· Disc que inclou una agulla de pit
	Esplendor Geométrico EG 006	**Consequenz 2** (Espanya) LP
	(amb Wolfgang Seidel)	· Disc amb suplement
	DMM 03 R	Con & Michael Otto **Micon in Italia** (Itàlia) LP
	(amb Michael Otto)	· LP amb suplement

© MATT HOWARTH

* EN DISCOS ESPLENDOR GEOMETRICO (SPANISH IMPORT). CONTACT: D.E.G., APARTADO 14.325, 28080 MADRID SPAIN.



Al terme de Ribes, o Sant Pere de Ribes, al llogarret de Puigmoltó, entre Sitges i Vilanova i la Geltrú, vora el llegendari autòdrom de Terramar, al rovell de l'ou, doncs, de la nigromàntica comarca del Garraf, hi ha:

EL CARÇ

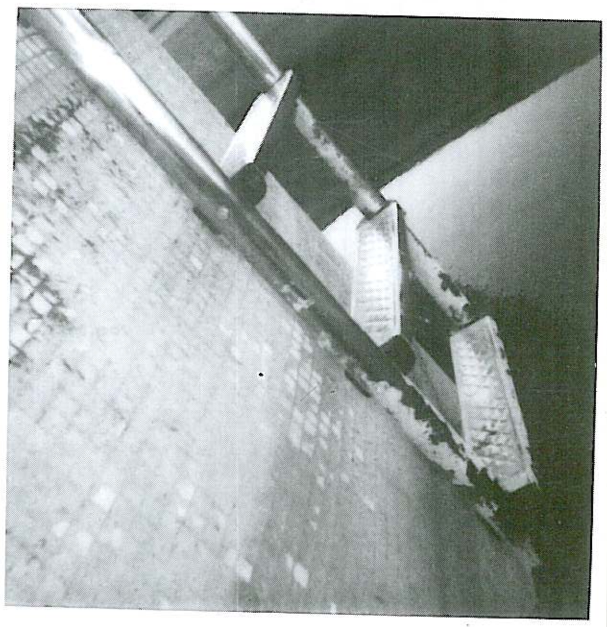
Un baluard per a sacsejar-hi les idees!!
El mas-castell mític, però, on hom sacsejà una gallina!!
Una edificació gegantina i arcaica aixecada pels segles damunt les ruïnes de la Subur fabulosa!!
Allà on Adam, en ésser foragitat del Paradís, hi inventà la teulada de dos vessants, sota la primera pluja, tot protegint-s'hi el cap amb les dues mans!!

HERACLITEU-VOS-HI!!!

Més que enlloc i que mai, la realitat hi és una ficció i, en conseqüència, l'art no hi és pas cap perill per a l'art: tot hi passa i res no hi és. Hom hi ha trobat l'horitzó de l'ésser, el camí que va del temps primigeni al sentit de l'ésser-hi.

HI SOU CONVIDATS!!!

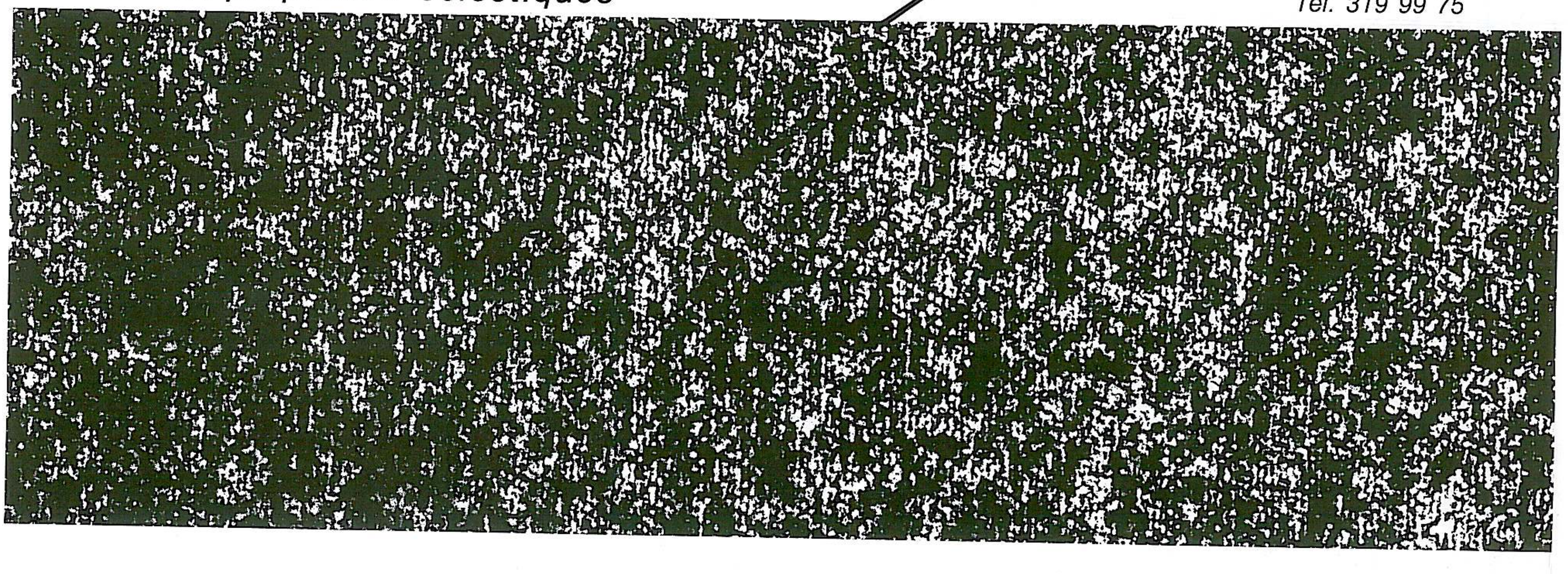
Demaneu-ne informació arreu, i us n'hi serà donada.



ARTUAL

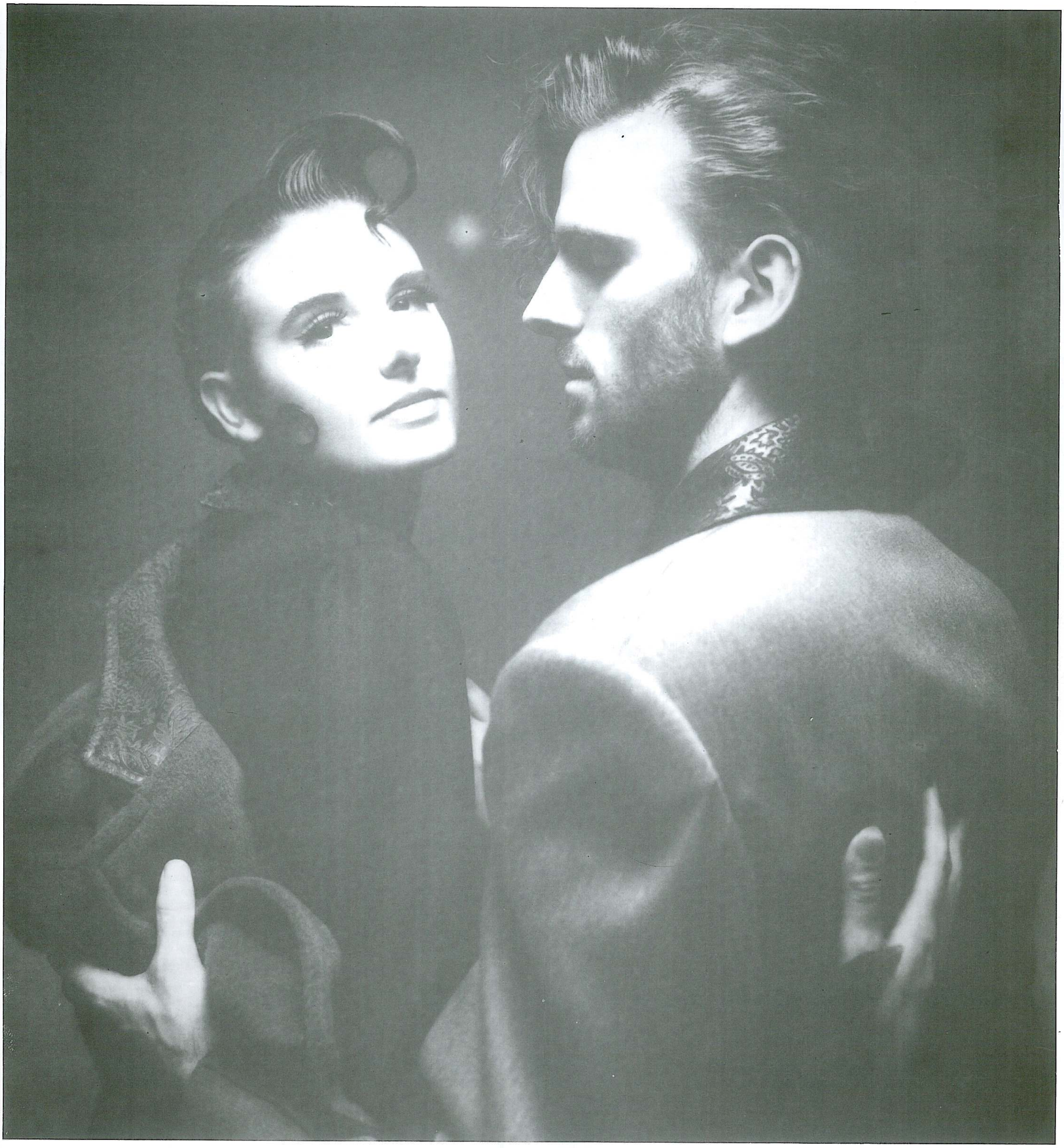
Entresol de propostes eclèctiques

CARRER DE LA FUSSINA, 6
08003 Barcelona - Catalunya
Tel. 319 99 75



material tècnic i artístic

BATÁN, 23 REUS



CARLES FARGAS

TINERI

B O U T I Q U E

C/ Jesús, 35 REUS (Tarragona) Tel. 977/30 68 87

I D E O A L D I A

UN MENÚ: CARDS, FESOLS DE TOLOSA, VÍDEO I MUZAK

L'experiència del Festival de Vídeo de Sant Sebastià ossificà l'encara cartilaginosa espinada del panorama videogràfic peninsular. Amb la deguda precaució per les diverses precisions que caldria tenir en compte (p.e., el cas del diferenciat ritme del sector videogràfic català), es podria dir que el vídeo hispà es trobava sense aglutinants, ja siguin institucionals (absència de legislació entorn al mitjà, etc.), privats (risc artístic exclusivament de les productores mediatitzat per la màxima capital/risc, absència de suports d'altres instàncies privades,...) o pel canal de col.lectius, programadors o distribuïdors.

En concret, el festival donostiarra (1982-84) obrí la via de la proliferació de festivals, certàmens i mostres que des de llavors adornen el paisatge cultural peninsular com un model publicitàriament rendible i «econòmic» per als promotors institucionals. Aquesta fase de normalització del sector es plantejava com una solució que ara mateix és insuficient per la puntualitat i aïllament dels aconteixements videogràfics, encara excessivament devots d'una certa espectacularitat i fascinació del mitjà vídeo en festivals, mostres i museus.

A tot això, s'hi pot afegir la falta d'uns criteris o voluntats que amb rigor entenguin el vídeo com un mode/medi (moda) vàlid per a la interpretació de la dimensió subjectiva, social, ideològica i cultural de la condició humana en el present espàcio-temporal, igual que la necessitat de cimentar una estructura que suporti la creació videogràfica, musical... en uns cantons, regions i nacions peninsulars en oberta incomunicació o la comunicació de les quals és avui encara radial.

D'aquí que es plantegi ja com objectiu des de certs àmbits el continu moviment d'informació àudio-visual no mitjançada només pels circuits convencionals, sinó per tevés locals, en sales estables (amb condicions, espais i temps òptims per a una recepció no trivialitzada), en ubicacions a manera de videoteques i en altres plataformes d'intercanvi i difusió capaces d'afegir-se a circuits potents que agitin el teixit artístic i social d'una manera hiperactiva —forma d'hiperestèsia en la seva versió col.lectiva—.

Aquests mateixos agents defensen la funcionalitat d'uns tallers o factories municipals (o no) d'àudio-visuals on succeeixi la intersecció bàsica d'activitat teòrica i ensinistrament tècnic, com a forma, també, d'intervenció ciutadana.

De tot això ja podem anar deduint que el mode d'actuació de Bosgarren Kolektiboa-Bideoaldia de Tolosa pretén una innovació als territoris del sud d'Euskal Herria dels models de funcionament del sector. Per aquest motiu, el Festival de Vídeo de Tolosa, essent important, no té excessiu sentit sense tota una parafernàlia excèntrica a ell mateix, sense una incidència sobre la incipient infrastructura i la creació basca que des d'un estat inexistent ha passat al de desconegut. Bosgarren Kolektiboa ha utilitzat el tractament «shock» en la difusió de material vídeo-creatiu existent, juntament amb una activitat de teixit d'una xarxa que ha donat com a fruit —sense suposar la no existència d'altres factors contextuals— les beques recents a la producció vídeo programades per la Diputació guipuzcoana.

Aquest aspecte indubtablement positiu dota els autors i, per tant, el propi sector, encara que de forma parcial, d'una cuirassa legal que, tant si ho volem com si no, és un dels elements necessaris per a la supervivència de la creació independent en vídeo. Amb tot això, a aquest naixent interès institucional, d'arriscar-se exclusivament en l'aportació monetària via beques o subvencions a col.lectius, hauríem d'aplicar-li a un termini curt-mitjà la llei d'increments decreixents en centrar-se només en la voluntat individual d'alguns autors i no incidir en altres nivells.

Encara que el dir-ho sembli una bajanada, autors, col.lectius i segells independents han de jugar amb estratègies ben sospesades per tal que aquestes mateixes institucions assignin partides pressupostàries, però no modelin o mitjancin objectius. Objectius i identitats que en un primer pla operatiu, almenys, requereixen aquestes partides sense l'aplicació restrictiva d'uns dubtosos i políticament manipulables «criteris d'incidència social»; objectius i identitats artístiques dels autors com a estructurals dels col.lectius que ja de per si pretenen contrastar coratjosament amb la «sopa», «farinetes», «brou» de cultiu ambiental supercomunicatiu.

Fent una referència més detallada del festival de Tolosa, podríem dir que aquest planteja el vídeo com a aglutinant d'altres actuacions artístiques que se serveixen d'utillatges i suports elèctrics i electromagnètics, com «nous electrodomèstics» susceptibles d'ús i manipulació en el sentit citat abans. Un dels objectius d'aquests diferents mòduls (vídeo, música electrònica...) és, si més no, informar de determinats usos d'aquests neo-electrodomèstics en la corrosió de la raó productivista, optimitzadora que alena les relacions humano-tecnològiques, exposant diferents mètodes d'intervenció, molts d'ells provinents de l'elaboració crítica, artística i social generada en aquest imperible segle XX.

El concurs basc redescobreix dins el País Basc el treball d'alguns autors que reincideixen en la creació vídeo en anys posteriors al Festival de Sant Sebastià. Seria impossible obviar, per exemple, una experiència d'un gran caràcter i coratge personal com el Taller d'Imatge d'Algorta (Bizkaia), que néix com a cobertura per a la definitiva orientació d'Antonio Herranz cap al vídeo de creació i complexa plataforma de producció (com a darrer treball cal citar el programa de vídeo creació en ETB, juny 88) i primer ensinistrament artístic de nous realitzadors, com José Luis Aldekoa, **Cinemática** (1984); Jabier Angulo, **La Luz** (1986); Conchi Santisteban, **Ni aquí, ni ahora** (1988); sense oblidar treballs de vídeo musical i els propis d'Antonio Herranz.

En el seu primer treball, **Ciudad Submarina** (1984), vídeo de gran força fotogràfica —no en va Herranz prové de l'activitat en aquesta font d'imatge—, pretén «imaginar» el món intern de tres dones en diferents edats i fases sensitives entorn al referent masculí-femení, o revela fragments de l'inconscient d'una persona en situació límit (trepanació). Igualment, a **Quirófano seguido de la luna** (1985), utilitza intencionadament fragments i referències de la seva memòria cultural, conjuntament amb imatges de fort contingut mítico-gestual i icònic emmagatzemades a l'inconscient humà. En aquest sentit, la línia argumental d'una operació de trepanació es converteix en un potent recurs concomitant amb l'acció quirúrgica del propi autor envers ell mateix.

Uts: Espacio circular vacío (1987), homenatge a Jorge Oteiza, proposa un acostament, en forma de cicle o cercle inicial-final-inicial, a les restes del pensament mitològic i a la màgia de l'origen i devenir humà, màgia que intenta alenar en les sensacions de l'espectador.

Un aspecte transcendental a l'obra d'Antonio Herranz és la seva cuidada realització del canal àudio, utilitzant referents sonors de diferents fonts reproduïdes de la realitat quasi sense manipulació.

Un altre autor que va resistir el refluix produït des del desballestament en 1984 del festival de vídeo donostiarra fins el de Tolosa de 1987 és Iñigo Salaberria: **Birta Myrkur** (1987), **Caliza** (1985) i **Quai de Javel** (1984). En els seus vídeos es manifesta una especial cura en l'elecció d'espais i en el tractament, aprehensió, de la llum com a «matèria», vel màgic inseparable dels paisatges: teles en suport vídeo, imatges de forta musicalitat, austeritat en els recursos narratius. Iñigo Salaberria revela el caràcter obsessiu dels seus intents de captació del gran teatre natural i urbà, paradògicament en l'aparença de fàcil registre de les imatges reals.

El tercer i últim lloc parlarem de la vídeo-instal.lació com d'un segment de la vídeo-creació que té una escasa activitat en l'àmbit de referència basc. Dit d'una altra manera, aquesta circumstància ens revela també l'estat de desenvolupament real de la mateixa vídeo-creació.

Isabel Herguera —**El Lavabo** (1983), **La Lavadora**, etc.—, en projectes compartits o individuals, es converteix en una de les poques temptatives en aquest terreny, encara que Mikel Arce i el col.lectiu Ankatarte Irudia han envaït afortunadament aquest marge difícil de creació en vídeo.

Del treball monacal d'Isabel Herguera citaríem **Txalaparta** (1987) i **Spain loves you** (1988). **Txalaparta** seria una evocadora experiència sobre un instrument del mateix nom (txalaparta també significa «estrèpit», «esclat» o, concretament, onomatopeia de la caiguda d'un objecte a l'aigua). L'instrument és utilitzat per la seva força formal i sònica i la inevitable referència a una cultura setèl.lit com és la basca, incrustada entre les dominants francesa i castellana.

Xabier González

Bosgarren K.

I DE POSTRES: UN CADÀVER EXQUISIT

Si estéssim obligats a valorar la postura de Bosgarren Kolektiboa davant la qüestió de la pràctica vídeo a Espanya (com ara és el cas), el primer punt que caldria citar seria com ha hagut d'inscriure les seves activitats des del començament en un panorama en el qual la majoria dels adscrits al tema encaren amb suprem optimisme, sentiment ni de lluny compartit, almenys en tota la seva extensió. La major part del que avui s'esgrimeix com fervorosa activitat vídeo estatal no és més que un munt de despropòsits, pastís descompost que a tothom (o quasi a tothom) li interessa mantenir fresc: Des de les desastroses promocions de visionats públics a la capital de l'Imperi, que no deixen de ser un succedani modernitzat de les més aptes per a altres finalitats, fins l'encara avui comú costum d'evitar el pagament de lloguers a autors pel mètode dels fets consumats (a cinta ja programada) a festivals o activitats qualssevol que, automàticament, no obstant això, passen a formar part de les llistes de les nostres exitoses celebracions videogràfiques, sense oblidar l'experiència d'una prometedora adquisició de material vídeo espanyol 1970-87, realitzada mitjançant el suprem òrgan cultural de l'Estat, i per a la qual, a l'hora de tancar aquestes línies, encara no s'ha trobat solució a la qüestió no ja només de pagaments, sinó ni tan sols de contractes, converteix la situació en una patata calenta que ningú (dels que van sortir a la fotografia) no vol tenir a les seves mans.

Bosgarren Kolektiboa/Bideoaldia, lluny de identificar-se amb experiències monopolistes, centralitzadores i a vegades tèrboles que han tingut lloc, especialment, en grans capitals de l'Estat espanyol, pretén des d'un primer moment alinear-se amb les experiències descentralitzadores que en els darrers temps han inundat la perifèria (sinó geogràfica, sí almenys cultural). Així, és significatiu que la pràctica totalitat de les col.laboracions que el col.lectiu ha realitzat en període inter-bideoaldias s'han portat a terme en manifestacions d'aquesta mena (per citar uns quants, festivals de Canarias, Carballino, València o intents avortats com el trobament a Calasparra). Els motius, per donar unes raons simplificadores, respondrien a la intenció d'establir Bosgarren com una plataforma **dinàmica**, en dos sentits: celebració puntual de Bideoaldia, potenciant un lloc de trobada (evitant la càrrega demagògica que ha adquirit aquest terme) i, per tant, on la informació trobi un punt de concentració (no centralització) i posterior difusió; i, en el segon sentit, desenvolupar en fases intermèdies aquesta marcada actitud difusora d'informació i material vídeo.

Quant a la primera qüestió, coordinació de Bideoaldia, Bosgarren Kolektiboa pretendria basar la seva gestió, principalment, en l'allunyament de postures circenses que sovint acompanyen determinades demostracions (molt soroll) i en la posada en pràctica d'uns criteris de valoració propis que superin situacions que avui encara són comunes en similars trobades peninsulars: lluny han de quedar ja les acumulacions de seccions mastodòntiques «a dojo», que sota una suposada intenció informativa (o l'argumentació que en vídeo «tot hi cap») encobreixen el que la major part de les vegades és un desconeixement i incapacitat dels organitzants/coordinants de torn, seccions que esdevenen automàticament desinformatives, ajudant a la confusió, cada cop més gran, d'un públic ja suficientment desorientat quant a la pràctica vídeo.

Pel que respecta a la qüestió de les activitats inter-festivals abans esmentades, la postura de Bosgarren pretén ser clara: encara que avui els festivals de vídeo són la principal plataforma de difusió i coneixement de material, ha de ser treball prioritari superar una situació que, la major part de les vegades, només respon a una política institucional que ha descobert en el patrocini d'activitats (puntuals) videogràfiques la millor manera d'inversió per a estipendis culturals. D'aquesta manera, es fa necessari aprofitar aquesta situació per a la creació d'infrastructures actives que beneficiïn tothom en un futur més o menys immediat. En aquest sentit, caldria ressenyar les gestions desenvolupades per Bosgarren Kolektiboa quant a la difusió de material vídeo (provinent del concurs d'Euskadi, més àmplies en un futur), gestió sobre tallers i la coordinació del que avui encara és l'única videoteca internacional permanent i pública sobre treballs de creació vídeo en l'Estat espanyol, al centre Arteleku de la Diputació de Guipúscoa.

Encara que el que aquí s'ha ressenyat és directament imputable als responsables organitzatius de la pràctica vídeo a Espanya, per a un altre moment de discussió queda per parlar de les responsabilitats, per acte o omissió, dels autors, per als quals, en la major part dels casos, al pecat va la penitència.

Marcelo Expósito

Madrid, estiu 1988

LA PERSPECTIVA TELESCÒPICA*

Íñigo Salaberria

En una escena de la pel.lícula **Tokyo-Go** que Wim Wenders realitzà fa uns anys en homenatge al cineasta Yasujiro Ozu, es pot observar amb nitidesa la transformació especial que es produeix en col.locar a la càmera un objectiu de llarg focal. El japonès, que utilitzava freqüentment el 50 mm quan rodava exteriors, era conscient que l'efecte obtingut s'inscrivia dins la tradició plàstica dels grans pintors nipons del segle XVIII. (Hokusai, Utamaro, etc.). Això, que en molts manuals de fotografia és considerat com una deformació òptica, és segons el meu punt de vista l'essència, encara que seria més correcte dir la trama, del que és avui l'art en vídeo.

La festa de les flors (Detall), d'Utamaro

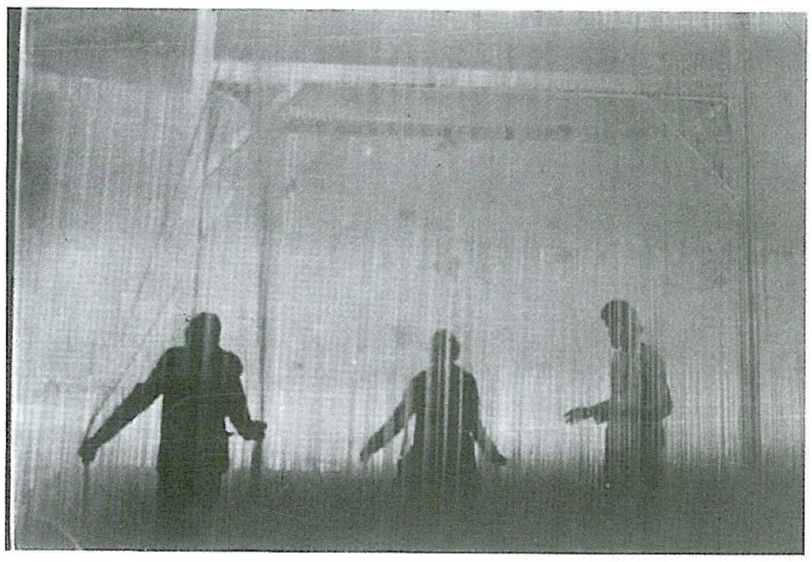
Des que per primera vegada vaig tenir l'ocasió d'assistir a l'ELAC de Lió, a finals del 79, a una mostra de treballs americans en aquest mitjà, han estat molts els festivals i presentacions que he pogut conèixer. Des del primer moment resultava evident constatar la infinita varietat temàtica i estilística de les obres presentades, sense que es pogués destacar cap denominador comú, excepte si es té en compte, és clar, la imatge electrònica com a mòdul formal de creació en vídeo (potser també la seva curta durada: poques vegades alguna superava els tres quarts d'hora). Admetre aquest postulat, però, és com voler explicar la complexitat musical només a través d'un so.

Aquesta situació, que en els seus orígens semblava la conseqüència lògica d'un estat febril en el qual es manifesta tot tipus de tendències, va emmarcant-se progressivament, a causa d'un fenomen d'acostament a les altres disciplines artístiques, dins uns corrents plàstics determinats. Si falta una vertadera estructura formal pròpia, uns cànons i criteris que defineixin i elaborin una estètica consubstancial al vídeo en si, sorgeixen uns models d'orientació que cada videasta apropia en funció de les seves afinitats personals. L'espectre de possibilitats que es presenta és conseqüentment desmesuradament ampli: vídeo-ficció, vídeo-escultura, vídeo-clip, vídeo-paissatge, etc. Una mostra palpable d'aquest confús panorama actual, la vam poder presenciar al passat Festival de Vídeo de Tolosa.

D'altra banda, no és menys cert que pretendre formular un principi ontològic del que és el vídeo és, ara com ara, sense necessitat de col.locar-li una etiqueta justificativa que delimiti el seu camp d'acció, una tasca pràcticament inabordable que requereix una àmplia clarividència, no només en l'aspecte teòric i reflexiu que tot mitjà de creació implica —sobretot quan es tracta d'establir unes bases formals— sinó també en el devenir tecnològic àudio-visual en perpètua renovació des de fa més de dues dècades. Fluctuació que comporta una incertesa en les consciències, quasi sempre incapaces d'adaptar-se a la velocitat de transformació requerida.

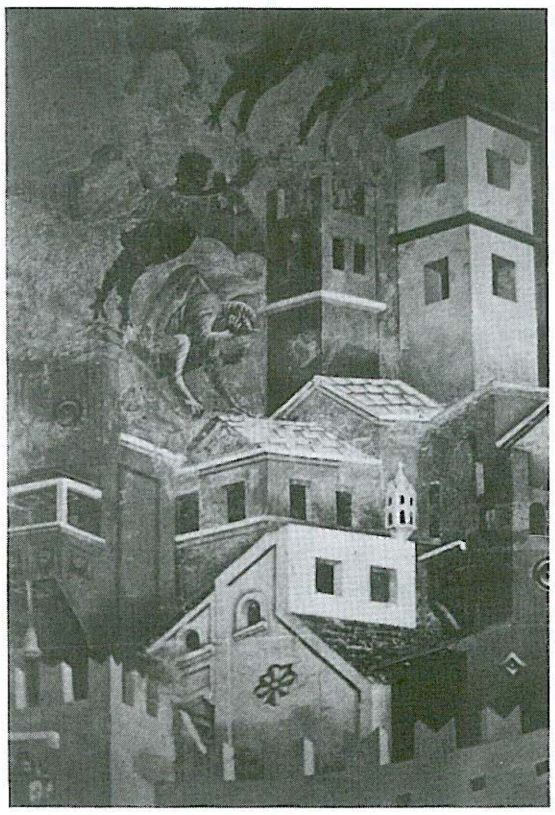
Tot i així, sembla, per tant, molt difícil vaticinar el que hauria de ser el vídeo, menys arriscat sembla afirmar allò que en cap cas no hauria d'ésser. Per mantenir aquest argument, que és més aviat una intuïció sorgida en comparar i relacionar modes d'expressió diversos, em limitaré a confrontar aquesta falta d'identitat del vídeo amb el cinema, la pintura i la música, arts establertes.

Tots sabem que una pel.lícula és una història d'imatges en moviment, la il.lusió òptica d'aquest moviment, que aquella història és una ficció en la qual els elements principals de la narració són els personatges, els actors. I encara que aquests habitin un espai i un temps fílmics que poc tenen a veure amb els de la realitat, s'inscriuen, tot i així, en un món en el qual la perspectiva natural dóna reflexos d'autenticitat. Per reafirmar més el paper fonamental de la persona com a eix central d'aquest univers es classifiquen els plànols en funció de la mida del cos humà. Hem de remuntar-nos al Renaixement per descobrir els orígens d'aquesta concepció global de l'home com a model de representació. Curiosament, és justament en la negació d'aquest cànon absolut, en la seva dissolució, que el vídeo fonamenta la seva raó de ser. No només aquest model deixa de funcionar com a principi generatiu a partir del qual s'organitzen i ordenen els altres elements, sinó que a més a més es posa en dubte la perspectiva albertiana com a configuració espacial geomètrica on els objectes adquireixen nova dimensió proporcional en relació amb un punt de vista frontal.



El gegant impenetrable, de Soto. Exposició al Guggenheim Museum de Nova york

Aquest canvi transcendental a la història de la representació artística no és un èxit específic de la creació en vídeo. És un dels postulats essencials de la pintura moderna. Quan a mitjans del segle passat la imatge fotogràfica revela l'essència d'allò real, sorgeix el moviment impressionista. Es busquen sensacions. Ara bé, en la manera d'estampar sobre una superfície els plànols que se succeeixen en l'espai, d'anul.lar les seves distàncies i superposar les seves línies, de plasmar, al mateix temps, unes figures planes, sense volum ni relleu, que com a tals s'integren harmònicament en aquest dispositiu a manera de collage, la imatge electrònica del vídeo s'assembla moltíssim a la pintura gòtica italiana, als muralistes de l'època de Giotto. La perspectiva telescòpica.



Expulsió dels diables d'Arezzo (Detall), de Giotto. Basílica de Sant Francesc d'Assís

D'aquesta forma, el que vertaderament aporta el vídeo com a nova forma d'expressió creativa és el moviment, però no un moviment aplicat a una ficció, propi del cinema, sinó a la pintura. El vídeo pot ser, és (en qualsevol cas, per a mi) pintura en moviment. I com a tal, té molt a **veure amb la música.**

Quan toquem una nota en un instrument el que percibim immediatament és un so. Aquest so es pot modular, distorsionar, combinar, etc. Es treballa, en definitiva, amb el temps. El vídeo permet, avui dia, inventar de la mateixa forma, ja que la imatge electrònica que s'obté és també de percepció immediata. Quan una càmara de vídeo filma s'observa al mateix temps la imatge filmada. Per tant, no és impossible, és més bé un procés lògic, potser fins i tot ontològic, que es pugui fer música amb imatges. Música callada en qualsevol cas. Música per a sords.

* «L'objectif déconcerté» v. **Decadrages** de Pascal Bonitzer. Editions de l'Etoile, 1985, París.

Davant l'oportunitat d'escriure sobre quelcom que estimo i en què treballo, prefereixo, abans que fer-ho sobre allò general i exterior, fer-ho sobre allò més personal i interior.

Així, partint d'aquest terreny, consti el meu més apassionat interès per l'obra d'autor en el mitjà vídeo; quan a una mostra, festival o programa de televisió s'anuncien obres d'aquest tipus —que no vídeo-clips, moda, arquitectura... o qualsevol altre tipus d'anunci o reportatge en el qual es pot trobar algun gir interessant, però molt separat de l'obra d'autor— em preparo per a l'emoció que em produeix l'adequada traducció a aquest llenguatge de les exploracions personals, de l'aventura interior, d'allò tan difícilment expressable en arguments lineals... Evidentment, és el mateix que busco en altres formes d'expressió ja que parteixo de la idea que l'interior d'una persona, ben explorat, conté tots els móns.

Allò que m'indueix a buscar-ho i reflexar-ho en el vídeo és la convicció que aquest mitjà és el més adequat per als nostres temps.

Cal advertir la distància que encara separa l'autor de l'espectador, provocada sobretot pel costum d'adjudicar a les imatges i als sons un paper de suport secundari de trames literàries o comercials.

Per salvar aquesta distància crec que l'autor ha de partir fonamentalment de la qualitat del diàfan en el que és espiritual i de disciplina en el seu trajecte expressiu. Aquests són elements que poden dinamitzar i acostar un medi que encara avui pot semblar incomprensible i avorrit. Tot i així, adquirida la complicitat amb aquest llenguatge, les coses succeeixen amb una altra velocitat, en una altra clau, amb una altra intensitat que deixen ben clar l'existència d'un llenguatge capaç d'estendre ponts emocionals que connecten amb allò col.lectiu-actual de forma directa i bella.

Així, també dins aquest corrent de vídeo d'autor, es veuen metres i metres de cinta mancats de tota emoció espiritual i absolutament mimètics amb altres corrents artístics que no aporten res a aquest mitjà.

Resulta commovedor l'intent de fer del vídeo un mitjà d'expressió a l'abast de qualsevol persona; el resultat és que «qualsevol persona» fa coses desproveïdes d'interès perquè li sembla suficient apretar el gatell. El que és bo d'aquestes coses és que són un símptoma d'un llenguatge en plena ebullició.

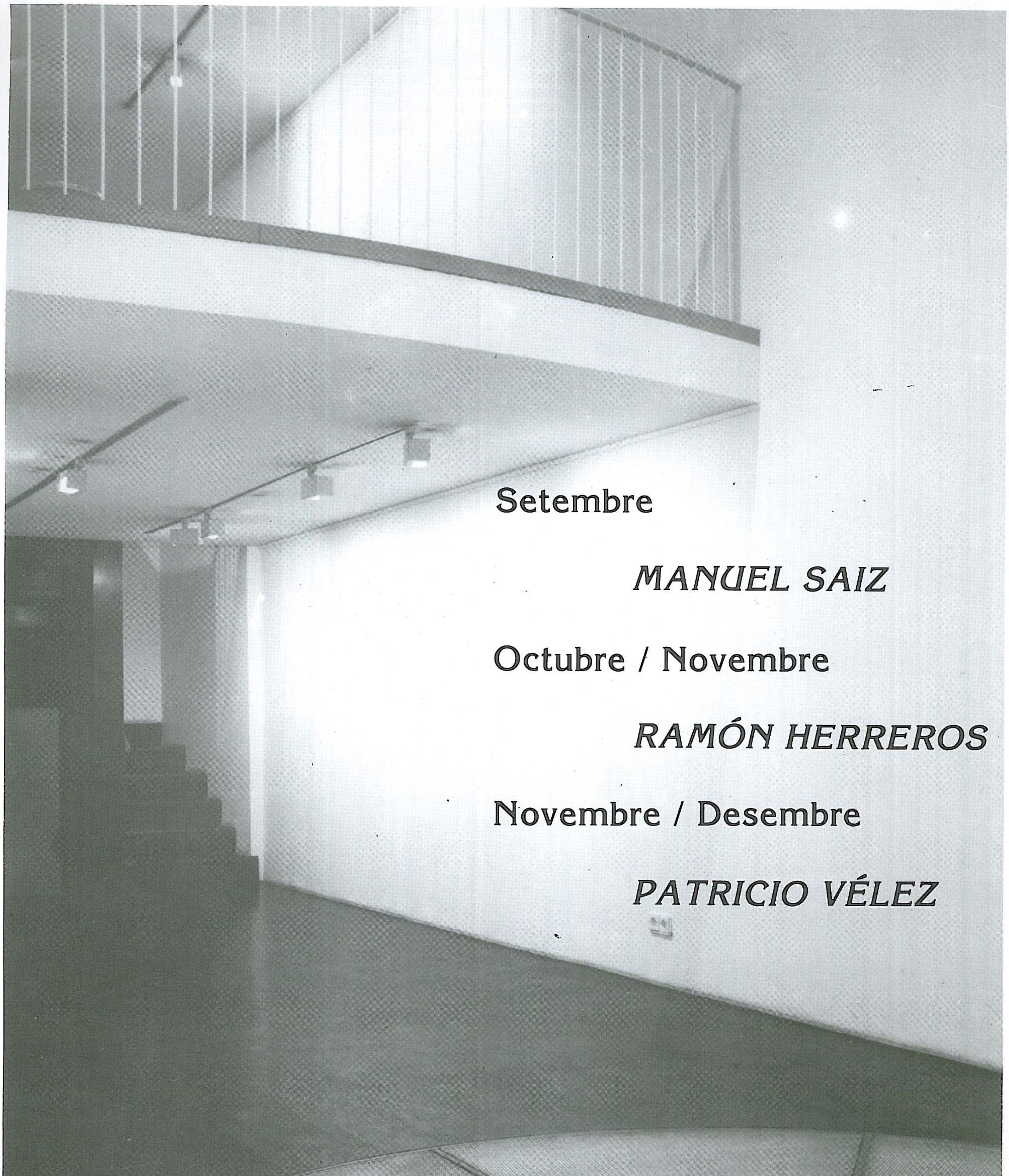
En el comentari sempre exterior sobre la infrastructura de producció, exhibició, canals de distribució, suports oficials, etcètera, vull deixar constància que la meva idea s'acosta més a la iniciativa personal, ja que el que és oficial, encara que necessari, usa i desgasta aquest mitjà, inadequadament moltes vegades.

Potser la via òptima fos produir per a les televisions amb una certa llibertat, per a les sales d'exhibició amb caràcter comercial i per als museus.

Antonio Herranz

Algorta, desembre de 1987

CIENTO



Fotografía: HUMBERTO RIVAS

ESCULTURES I JOIES
SERRAMIÀ SERRAHIMA

Cavall, joc d'escacs de bronze (foto: Carles Fargas)

Plaça Sedassos, 34 - Baixada Misericòrdia Telèfon 977 / 231988 43003 Tarragona

ÀNGEL JOVÉ I ELS POETES DE BOTERS

Els poetes de Boters són uns heterònims professionals que componen llur poesia des de llur Lleida mental i, concretament, a la rambla dels Boters d'aquella ciutat. Amb aquests poetes, el pintor, també lleidatà, Àngel Jové hi manté unes relacions paraparèmiques. Són seus tots els dibuixos que acompanyen els següents poemes.

CARLES HAC MOR i BENET ROSSELL

.. ..
industrial
fonamental
caracteritzat
en una sola sessió
la dona
diu
que es treurà l'escopeta
de sota les faldilles
òpera prima d'anís
per mor d'un
carrer
pirotècnia del cul
impàvids
desalenats
motiu de llet agra de poeta
damunt el no-res fonedís
el res de res que no calla
els costums

MARIA FORN I LONGFELLOW

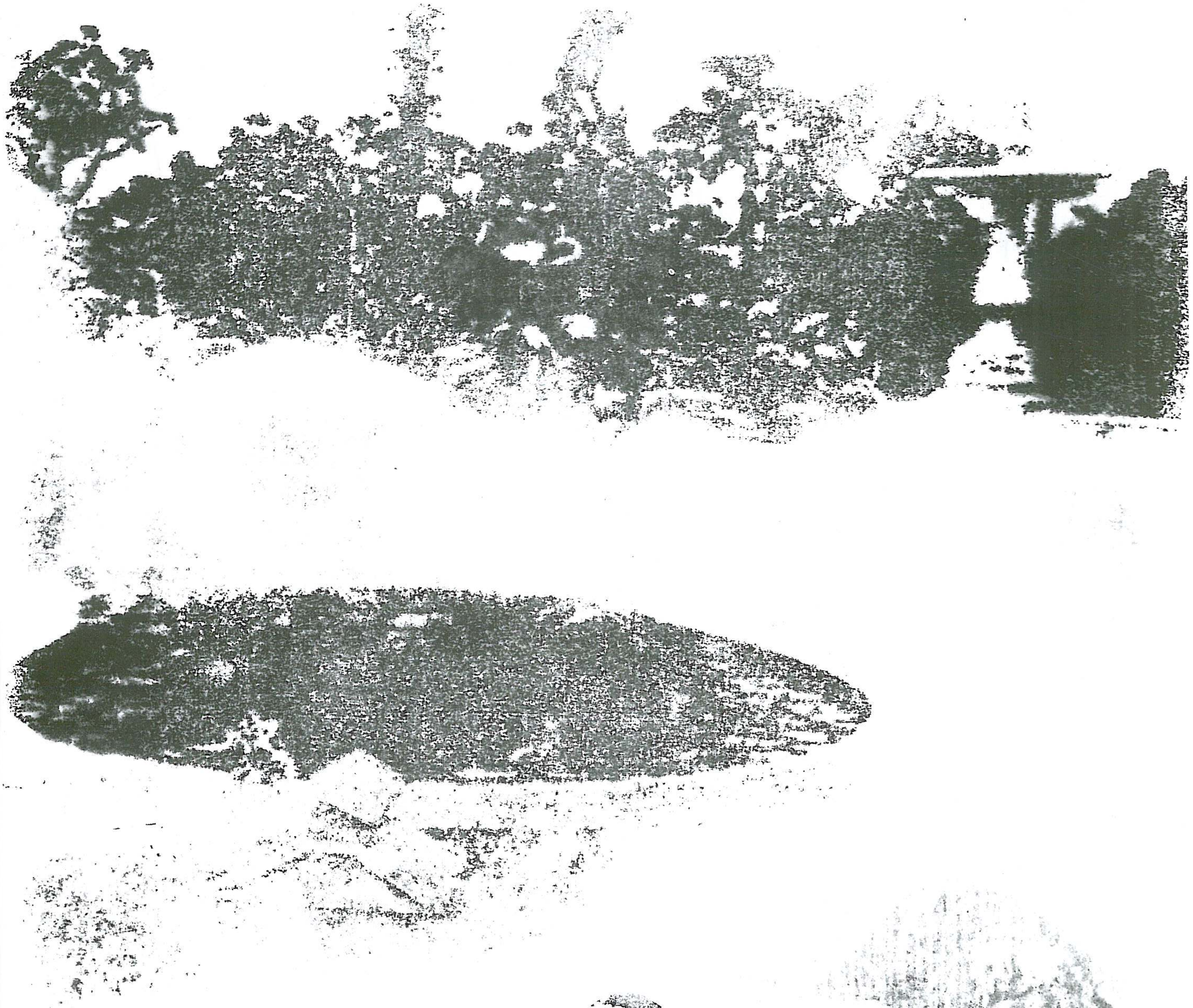
VEDELLA DE L'AMOR

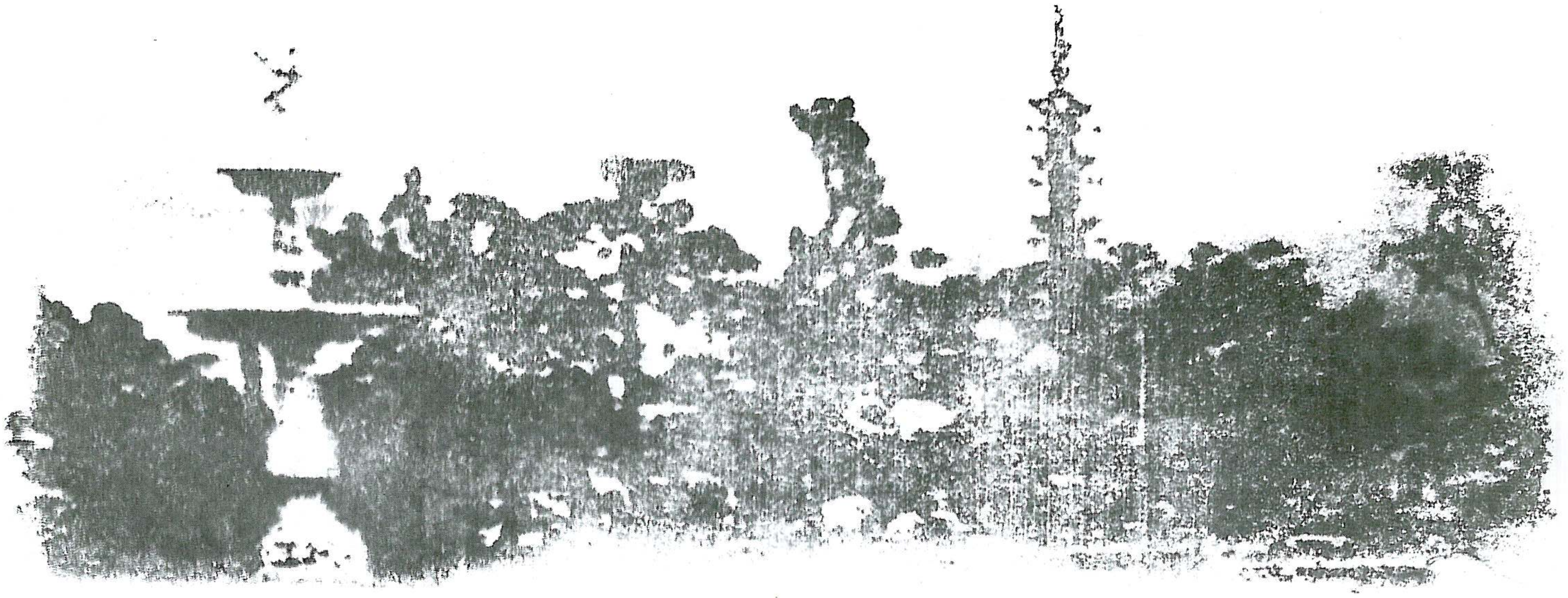
Tampoc no puc pas entendre com t'ho feies quan, entre caducs, cadufs i catúfols —i això sí, jugant a fet a l'hora de gitar-se—, t'exhibies, amunt i avall del corredor, estirant-te ara de bocadents, adés de sobines, i aixecant-te bo i fent monades de cantó, de puntetes i de moltes altres maneres que recordaven, si no el coit o còpula o acoblament o ajuntament carnal de l'home amb la dona, sí que ens portaven a recrear mentalment els bruels de plaer que hauríem llançat si haguéssim pogut tirar-nos sobre teu per desalenar-nos fins a no poder-hi fer més.

CARLES HAC MOR

el corder dorm
al capdamunt de la llana
i somnia que dorm
a la vorera del somni
on
dorm
el corder que somnia amb
l'autòdrom
on dorm el ramat
la becuda i
la mitja lluna
que somnia avorrida amb la lluna sencera
i amb una col.lecció de segells de corders.

FERRAN MASSATGE





descric el que veig
i m'aturo
com un gos davant el
conill fatxenda que
vam oblidar a les
escales del claustre gòtic
te'n recordes
conill esverat i també
art
intercanvi de maneres de veure i cal
redir
que l'estructura perceptiva del conill
no té res a veure amb
la meva
ni tampoc amb
la de l'auditori ponentí

filigranes de la percepció.

MARIONA MICA DE MODUGUER

S'HA REBENTAT L'HOSPICI

gual metafísica ludibri
duel crisi murri telèfon
semàfor aixeta poma
suor lluna interrogant
tres per quatre l'amo carrer

ANNALÍVIA NEGRE

Amic meu
rastrejo signes
i el seu perfum
no tenen color
i es troben tots
als marges i
a la bromera
dels únics badalls que conten
estimes el somni?
i ara!
despert com un llavi estampat
palpenta hedonista.

BENET NICTALOP

A

Poema amb uni errata.

MÀRIUS PALMÉS

UOCS!

Aforismes apodíctics
i anatemes assertoris
en règim de
becaina sistemàtica
o supòsits amb aire
de fer un dol.

AURELI ROIG

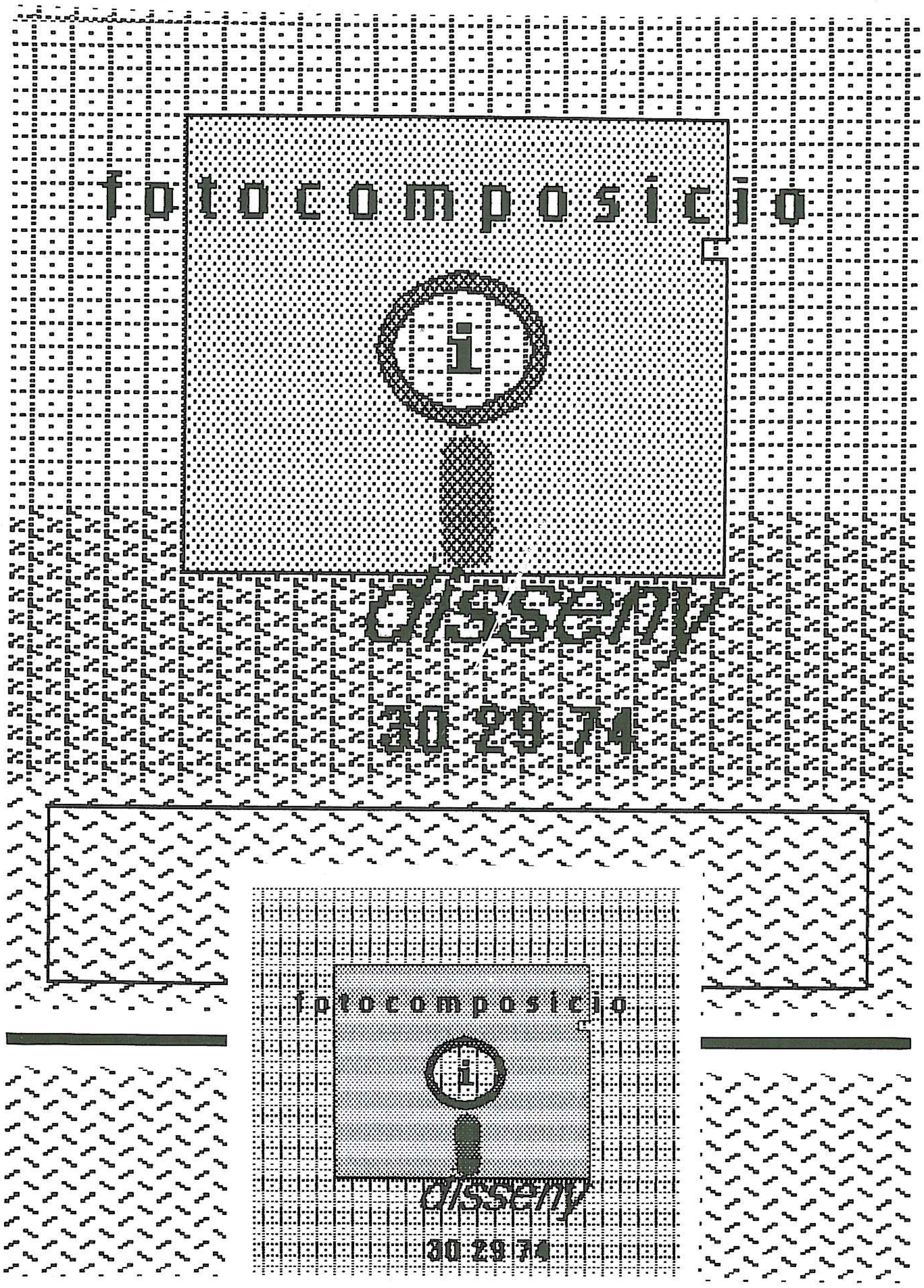
nens de neu
fonts de dubtes
saludo i
somric
a tots els taciturns
borbolls de cendra

BENET ROSSELL

L'ESMOLET

A la força! Que fet i fet és
Parataxi que en rigor
No és sinó hipotaxi analògica?
O bé: és un llepa!
És a dir, per esguard de tu,
Alça!, cridí, m'ets
Gaire lluny? I en engreixar-les
Amb patètica exhilaració,
Laah! Oh bona gent!
Malament rai!, si no hi ha
Més cera que la que crema;
O: florilegi de pecats retòrics,
La!, i amb un lai, amb un
Fort esgarip, l'encertí.

IGNASI UBACH I MÒLIST


fotocomposicio
disseny
30 29 74
fotocomposicio
disseny
30 29 74

REUS

80.000 LLIBRES US HI ESPEREN

CENTRE DE LECTURA

JABIR

La música de Jabir

Composta, programada i interpretada de forma completa per l'autor, reflecteix un diàleg d'improvisacions entre l'home i el mecanisme. Sobre un fons modal, basat en escales orientals, se succeeixen les idees humanes i electròniques, inspirant-se mútuament i desenvolupant una música comuna. Inspiració, creació, expressió, significat, emoció, antany conceptes sagrats, ara poden ser atribuïts a ambdós músics o a cap.

Reflecteix inevitablement el món de Jabir: influències occidentals i orientals, música renaixentista i jazz, àrab i índia, espiritual i profana, tradició i tecnologia, fusta i circuits integrats, inspiració i programació... tot es fon en gresol per donar lloc a una música que no sona a cap altra, i representa l'eclosió d'un esperit nou... o ja n'hi va haver un?

Els instruments

S'utilitzen dues computadores, una per generar sons i l'altra per mostrar-los i modificar-los per mostreig (sampling), mitjançant conversors dígito-analògics, i programes desenrotllats per l'autor, que generen tant timbres com melodies aleatòries i, a més a més, les toquen.

Es fa servir un sol instrument tradicional, la Darbuka, timbal àrab en forma de copa, emprat amb variants des de l'Índia fins al Marroc.

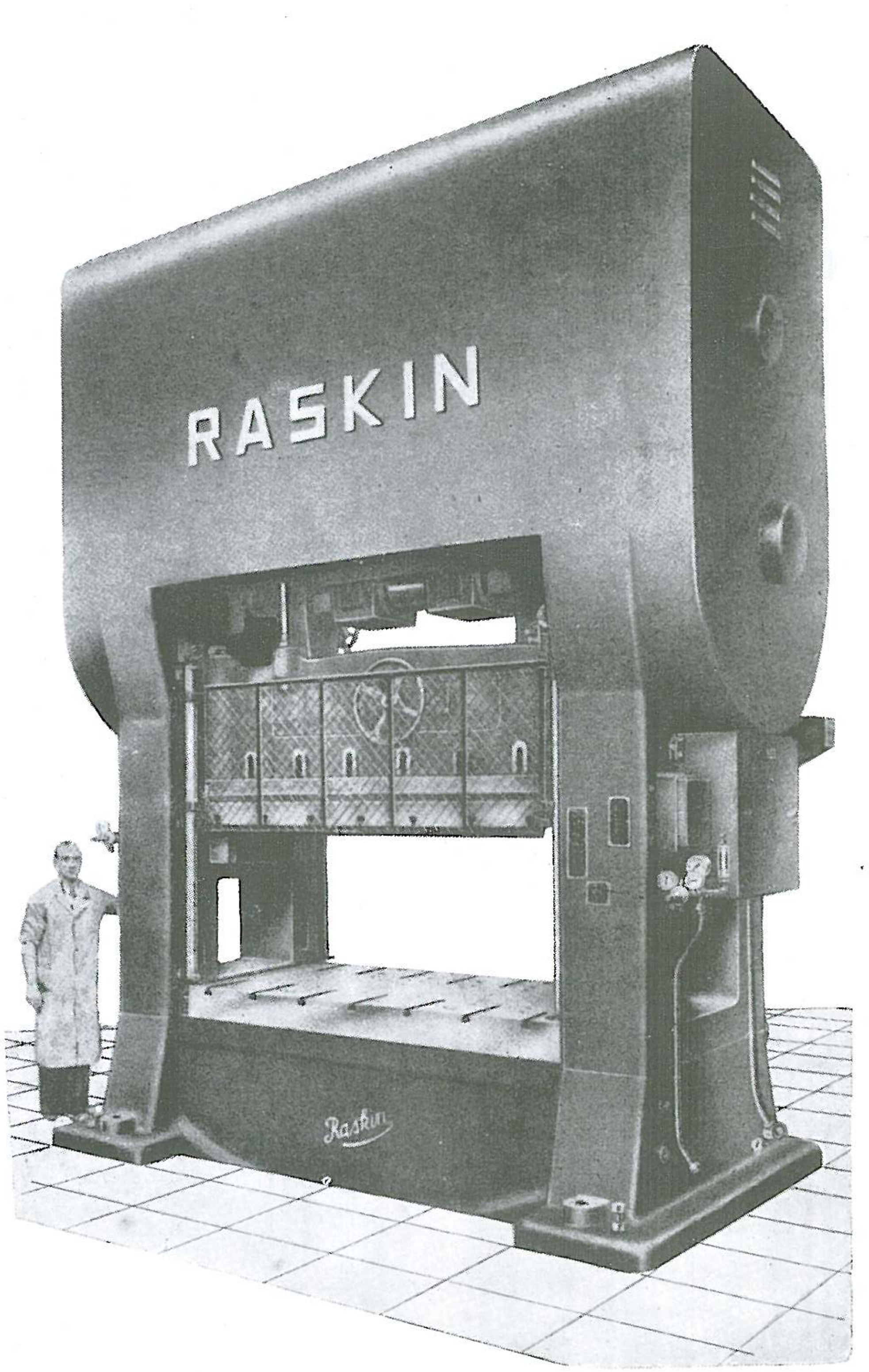
Desfilada de les tropes de l'Emir. Versió 2

S'acosta la desfilada de les tropes precedida i seguida per xicalla i santons, i contemplat per la multitud amb sentiments diversos. Passen i passen, i es perden en la distància; el poble torna als seus treballs...

Ritme generat aleatòriament per la computadora i transformat aleatòriament. El resultat admet una mesura de deu parts, en la forma tres + tres + quatre:

tak tak dum . tak dum .. tak dum

Sota un concepte àrab, considera com a cops importants: Dum, greu i llarg, Tak, agut i curt, i Es, silenci. N'hi ha prou per representar el ritmes en el seu fonament, quedant altres cops com a combinació d'ells, o com a guarniment.

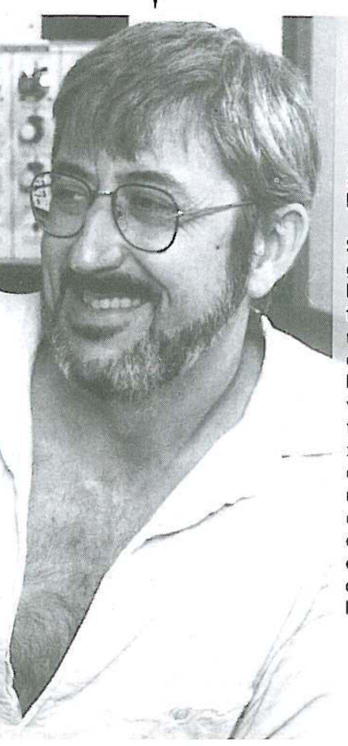


esplendor geometrico

Esplendor Geométrico, aquesta hermosa unió entre dues paraules que Marinetti va escriure una vegada en un paper, és també la unió de dues persones, el paper de les quals ha resultat tremendament important per al desenvolupament d'un estil musical tan personal com interessant. Esplendor Geométrico, Gabriel Riaza i Arturo Lanz, té ja una llarga història, la materialització de la qual és a l'abast de tots aquells que vulguin saber quant de real, d'extremadament consistent, hi ha al seu disseny d'un grup d'avui: tres discos LP, un 45 rpm i innumerables cassettes que han recorregut el planeta en són la prova. Els últims anys, el grup s'ha prodigat en actuacions i en projectes, com el mateix segell discogràfic Esplendor Geométrico.

Algú inventà alguna vegada el terme «música industrial»; però mentre que una etiqueta pot produir seqüeles, el treball plenament lliure d'Esplendor Geométrico ha creat una vertadera escola.

POLONIO



El 1968 es gradua com a professor de composició al Conservatori de Música de Madrid. Completa la seva formació a Alemanya i a Bèlgica (cursos de Darmstadt i laboratori de Música Electrònica de la Universitat de Gante, respectivament). Com a pianista i compositor formà part del grup Koan a la seva primera etapa (1967/70). Des de 1969 fins a la seva desaparició treballà a l'estudi Alea de Madrid i fou un dels fundadors d'Alea Música Electrónica Libre, grup de música electrònica en viu, que realitzà concerts a Espanya i a l'estranger (Encuentros de Arte a Pamplona, Tardor de Varsòvia, etc.).

Des de 1975 resideix a Barcelona.

A partir de 1970 la seva obra es caracteritza pel quasi total abandonament de l'ús d'instruments tradicionals, dedicant-se a interpretar les seves pròpies obres en concerts on utilitza cintes i electrònica en directe.

Pertany a la junta de l'Associació Catalana de Compositors i al Laboratorio de Música Electroacústica Phonos, de Barcelona. És membre del Patronat de la Fundación A.C.A. de Mallorca i fundador amb Rafael Santamaría d'Obert Art Actual, que organitzà els anys 1983, 84 i 85 a Barcelona el festival internacional de mitjans alternatius Sis Dies d'Art Actual.

DISCOGRAFIA

Fantaisie Impromptu. Música Joven (Hispavox 1969).
It (amb Horacio Vaggione). Música electrónica libre (Movieplay 1976. LP)
Acaricia la mañana. (Unió de músics 1984. LP)
Bload stations / syntax error. (Discos Esplendor Geométrico 1988. LP)

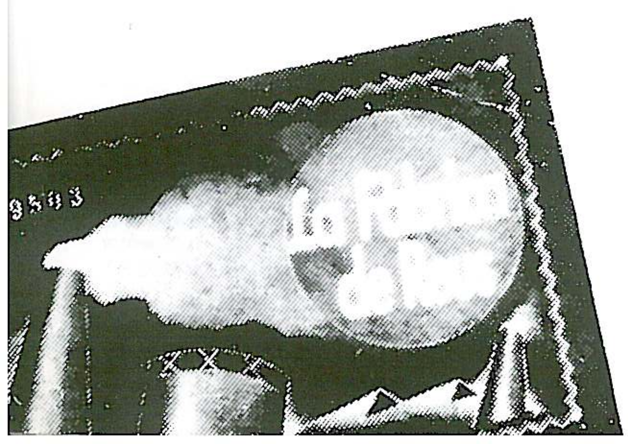
1) «Le récif de Cancale» (1,26)
2) «¡Evohé» (2,16)
Eduardo Polonio: sons electrònics

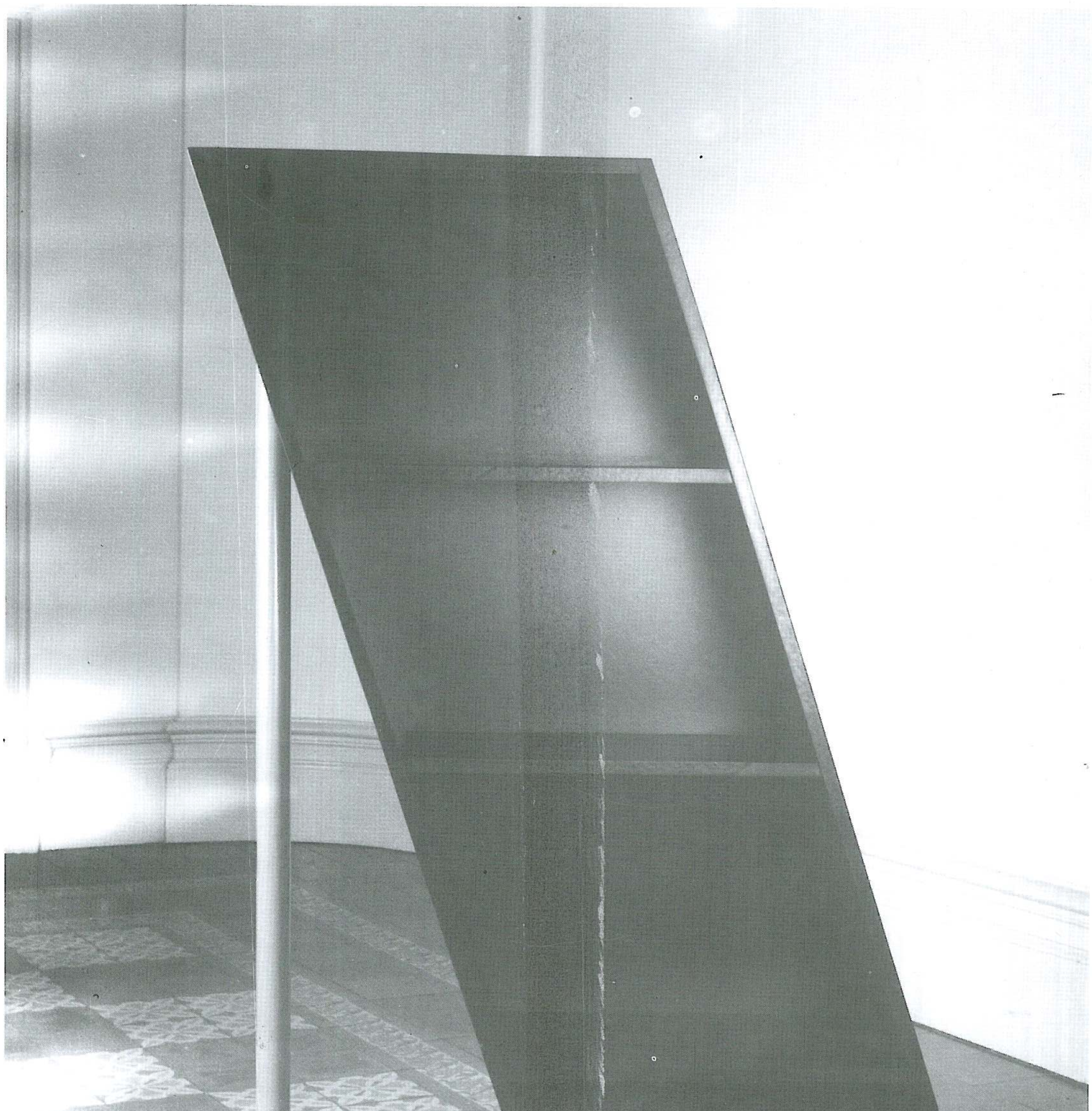
Sovint veiem al cel, a les nits clares, una sobtada i breu aparició lluminosa. Algunes vegades criden poderosament la nostra atenció i creuen el cel a velocitat vertiginosa, brillant en tot el seu conjunt de diminutes partícules de pols i de ferro, en entrar en contacte amb l'atmosfera terrestre, en el seu viatge a través de l'espai. L'escalfor que experimenten és tan intensa que, a causa de la seva velocitat, fan brillar l'aire fins a esvair-se completament. Un sol gra de pols de menys d'un gram pot donar lloc a un llampec més brillant que el més lluminós dels estels. Diverses vegades, al llarg de l'any, la Terra travessa aparentment un núvol de restes celestials amb el resultat que la fricció a l'atmosfera provoca que les partícules incidents es posin incandescents i travessin el cel deixant una cua brillant de fragments desgastats per l'erosió. L'espai interplanetari és ple de despulles, algunes en compactes eixams procedents de cometes desapareguts i la resta molt dispersat. Invisible en l'espai, aquesta matèria còsmica es fa evident només quan la Terra en moviment orbital ensopega casualment amb ella. Llavors, el fragment, calentat per la fricció amb l'atmosfera, es volatilitza. En una nit clara però sense lluna, es veuen freqüentment aquests objectes lluminosos. Alguns aconsegueixen la lluentor de la lluna plena i poden deixar cues que persisteixen durant molts minuts. El seus colors oscil.len entre el groc vermellós i el verd intens.

Post Card

"LA FABRICA"

REUS (TARRAGONA)





Prestatgeria. Disseny: Pere Isern. Fotografia: Pere Queralt.

LILA

MOBILIARI I COMPLEMENTS LLAR

CARRER DE LA CORT, 51 • 606362 — CARRER D'EN BOSC, 33 • 601768 VALLS

CARLES FARGAS

MARISA DÍEZ DE LA FUENTE

DOUBLE DARE
(Entre el sentiment i la raó)

MARCEL PEY

I dare you, to be real.
To touch a flickering flame.
The pangs of dark delight
Don't cover in night fright.

(Bauhaus)

Marisa Díez de la Fuente, a principis dels anys 70, va obrir a Barcelona la Galeria Ciento, amb la intenció d'ocupar un espai diferent dins la vida artística de la ciutat.

La Galeria Ciento, dedicada al principi a l'obra gràfica i el paper, va evolucionar. A Marisa, li interessava cada cop més la relació amb la gent que creava, motiu pel qual va dedicar l'espai d'art que posseïa a una tasca d'investigació que proporcionés al públic de Barcelona la possibilitat de veure artistes de fora que fins al moment la ciutat desconeixia i, al mateix temps, a promocionar l'obra d'artistes d'aquí que oferissin quelcom de nou i diferent del que es podia veure en aquells moments a la resta de galeries de Barcelona.

M.PEY: Marisa, són moltes les firmes importants que han exposat a la teva galeria des de la seva inauguració... Arribar a l'any 1988 ha estat difícil?

M.DÍEZ: Bastant difícil. Han estat anys durs per moltes circumstàncies, entre les que destacaria el poder adquisitiu que tenies en aquells moments i el fet que a Espanya no hi havia hagut durant molts anys la suficient informació sobre art contemporani. Però, tot i que les institucions no havien fet res, hi havia gent que apreciava l'art i a mi m'interessava mostrar el que s'estava fent. Això era molt difícil de compaginar amb l'aspecte comercial i, com galerista, em trobava totalment sola... Per sort, tenia la companyia d'un grup d'artistes que, generalment, m'encoratjaven... És clar que ells tampoc no tenien cap altre espai ni cap altra alternativa. El bonic dels anys 70 era la complicitat que es generava a la Galeria entre tota la gent que estava creant en aquells moments, va ésser una època apassionant, una meravella. El problema era com fer que tot allò reeixis, comercialment parlant. Hi havia una dicotomia absoluta entre el món de la creació i els seus resultats comercials. I, si tenim en compte que aquí no es veia res en el moment en què s'havia de veure, ni el Support-Surface que s'estava fent a França, ni la pintura americana d'aquella època, que després ha tingut tanta transcendència, fer una exposició, com la que jo vaig fer de Post Minimal Art, en la que hi havia els artistes més representatius, que no havien estat exhibits encara, era una cosa molt arriscada. Però a mi em semblava importantíssim que tot això es veiés, per molt arriscat que fos. Esforços com aquest s'han vist recompensats, passat el temps, pel reconeixement de gent com José Miguel García, Cap de Serveis d'Arts Plàstiques, que fa poc que em va dir públicament que a Barcelona ell havia tingut dos mestres: Cirici Pellicer i la Galeria Ciento. Que et diguin coses com aquesta sempre resulta molt agradable.

M.P.: Destacaries a algun artista en especial d'aquest periode?

M.D.: Bé, en els anys 70 hi havia una relació d'amistat important amb artistes de la Galeria, com Broto, Ferran García Sevilla, Grau, Javier Rubio, Patricio Vélez, etc.

M.P.: Què opines de la dependència de persones i coses respecte als mitjans de comunicació, de la dependència tecnològica? Creus que l'obra actual dels artistes del moment és una resposta als abusos de la ultra-tecnologia?

M.D.: Jo crec que sí, i que existeix una resposta clara per part dels artistes en la seva actitud. Per contrast, fer coses a nivell més visceral. Hi ha una recerca de l'aspecte primitiu, de les pròpies arrels. Podríem dir que es porta a terme una recerca de l'home per l'home, vinculant-lo amb determinats signes que es poden considerar universals, la recerca de la totalitat en les arrels. Aquesta vinculació amb els nostres propis símbols, amb el més primari, és important.

M.P.: Així, penses que es tracta d'una resposta contra la tecnologia?

M.D.: Sí, jo crec que sí.

M.P.: S'ha parlat molt de la violència post-moderna. Podries donar-nos la teva opinió sobre aquest punt?

M.D.: Entenc que t'estàs referint a la violència a nivell de llenguatge... Bé, el problema és que jo no ho considero violència i, per tant, no puc estar d'acord amb el que dius. Penso que si l'expressió artística és fluïda, la violència passa a un segon pla. Per a mi, violència és sinònim d'agressió i jo no em sento agredida pels símbols violents que puguin haver-hi en una obra d'art. És possible que hi hagi violència, però si l'artista ha estat capaç de transformar-la en una cosa fluïda, em sembla molt bé. És més, em sembla saníssim.

M.P.: Tu ets una persona que viatja molt. Recentment has estat a New York, podries donar-nos una visió àmplia del panorama de la ciutat a nivell artístic? Penses que l'art actual és el resultat d'una moda?

M.D.: A New York les galeries formen totes un bloc a l'hora de promocionar algú. Llancen un producte com qui llança una moda, manipulen i trien la persona que els sembla oportú destacar, deixant de banda a gent molt bona pel simple fet que ja no estan a la moda. Allà és on això es nota més, tot i que, evidentment, sempre hi ha algú que està realment bé i que pega amb força i a fons. Aquests són els que queden i la resta, és clar, no aguanten i se'ls carreguen. És una lluita duríssima.

M.P.: Creus que a Europa passa el mateix? L'antiguitat de la nostra cultura, la nostra història, poden influir en els conceptes artístics?

M.D.: Sí..., influeixen. Mira, als EEUU, una de les sensacions que sents amb més força és que la gent va cap endavant, sense enyorances ni llasts. A mi m'agrada molt...

M.P.: Podria tractar-se d'una fugida cap endavant?

M.D.: Jo no ho veig com una fugida... més aviat com una manera de viure molt intensament el present. Hi ha molta més intensitat. El present és allí com una prospecció del futur i t'adones que el que no pots fer és mirar enrera, com passa aquí, a Barcelona.

M.P.: A mi, em sembla que aquesta actitud de no mirar enrera està molt bé, però trobo que és una postura més pròpia de l'avantguarda que de la postmodernitat. A tu, que et sembla?

M.D.: Jo no voldria etiquetar-la de cap manera. A mi em sembla una cosa visceral, que té el seu origen en la vitalitat i tinc la sensació que a tot el continent americà, a EEUU, i també a Mèxic o al Brasil, la gent viu al dia, que l'únic que compta és el present i que aquest té la força suficient com perquè no s'hagi de mirar al passat. Mirar al passat origina actituds malencòniques i, per tant, degeneratives. Penso que el present s'ha de viure amb intensitat, perquè és l'únic que posseïm realment. Els anys m'han ensenyat que el record del passat no et serveix de res, que la vitalitat és més important i per vitalitat entenc una manera determinada de rebre les coses en un moment precís i davant un fet determinat.

M.P.: Entre els més joves es parla sovint d'avantguarda, als EEUU les galeries reciclen els sistemes de l'underground dels anys 60... Diuen que l'avantguarda és morta. Continuen essent vàlids aquests esquemes o és que no queda cap més solució? Si l'avantguarda és morta, de què creus que va morir?

M.D.: Jo no crec que l'avantguarda sigui morta. Tornant al que et deia abans, em sembla que el problema és que la gent pensa que el passat sempre ha estat millor. Per altra banda, no té sentit que ens qüestionem sobre l'avantguarda en un moment com aquest, en què la gent està treballant molt i en què estan passant coses d'un gran interès que, sens dubte, s'han de viure. Crec que els 80 són uns anys importantíssims per al món de l'art. També recordo amb molt d'afecte i no amb enyorança la dècada dels 70 i la manera de treballar d'abans.

M.P.: Què penses d'aquesta revisió dels 70 de la que tant es parla i a la que fins i tot la revista The Face ha dedicat un número?

M.D.: En certa manera, el mateix que et deia abans. De vegades pot ser convenient mirar enrera per fer-te una idea clara de la situació del moment, però insisteixo que els 80 tenen en si mateixos la suficient intensitat. És veritat que hi ha artistes que estan revisant l'art conceptual i el minimal, que ara s'etiqueten com Neo-Geo, però que continuen amb la mateixa història.

M.P.: Parlem de Barcelona. L'art, a Barcelona, està passant un bon moment? Existeix un mercat artístic? Qui compra art a Barcelona?

M.D.: Barcelona és una ciutat essencialment conservadora, ja ho saps, però al mateix temps és molt creativa. És una ciutat que ha tingut els genis més grans i que, a més a més, els continua tenint. Sempre ha estat molt avantguardista per un costat i molt conservadora per l'altre. Permanyer, amb qui fa poc parlava del llibre que està escrivint sobre l'Eixample, en el que cita tot el que va significar Cerdà, tan reivindicat ara com Gaudí, em deia que Cerdà fou en el seu moment molt avançat, que tothom va estar en contra seva, ell volia que totes les cases fossin iguals, sense tendes als baixos, que tinguessin un jardí i les màximes comoditats. Aquesta idea «socialitzant» cau més tard en mans de l'especulació i el conservadorisme. Al món de l'art i del col.leccionisme passa una cosa similar. D'una banda, tens aquests genis que son fruit d'aquí i que sembla que no es donin en un altre lloc i, en oposició amb aquests, tota la burgesia conservadora, que no reaccionària, que els toleren, però que no compren la seva obra o que els hi costa moltíssim. Mira, tens a Miró, Picasso, Dalí... D'ells no n'ha quedat res a les coleccions d'aquí. A ells, tampoc els van comprar res. Una vegada, un col.leccionista anglès em demanava que li busqués un Miró dels anys 30, perquè creia que a Barcelona n'hi haurien a patades. Doncs bé, resulta que d'aquests anys no en queda res, perquè, és clar, Miró era d'aquí, però no era acceptat i, per altra banda, les institucions tampoc compraven.

M.P.: Creus que aquesta tònica general es manté?

M.D.: Doncs mira, molts dels compradors de la meva galeria són gent que d'una manera o altra estan ficats en el món de l'art. Per exemple, amb relació amb l'exposició d'Eva Loootz et puc dir que han comprat Frederic Amat, Carlos Pazos, Llimós, galeristes, gent que escriu... Tots els que han comprat, i s'ha venut bastant, aprecien el treball d'Eva Lootz i són persones molt relacionades amb l'ambient artístic, si exceptuem a quatre o cinc col.leccionistes.

M.P.: És a dir, que un arriba a la conclusió que els únics que compren art són els artistes, de la mateixa manera que els únics que llegeixen poesia són els poetes...

M.D.: Exacte, això ja passava als EEUU amb l'art abstracte en els 60. Els únics que en compraven eren els pintors, perquè l'altra gent no l'entenia. Més tard, els burgesos van considerar que era una bona inversió. Comencen a córrer les veus quan un artista es consagra, com en el cas de Tàpies, llavors se l'accepta i es compren les seves peces. Però, és clar, has d'arribar a aquell status en el que la gent, encara que no entengui massa l'obra, la considera com un bitllet de loteria premiat.

M.P.: És cert que a Catalunya només es considera art allò que Antoni Tàpies diu que és art?

M.D.: Jo crec que la influència de Tàpies a Catalunya no és tan gran ara com va ser-ho temps enrera. Durant els anys 70 es notava molt la seva presència i, a més a més, tenia moltíssims fills, cosa que no té ara. Tots els que començaven a pintar feien Tàpies —com ara tots els que comencen a pintar fan Barceló—. Crec que, tot i que encara representa molt per a determinades persones, ja no és la figura mítica que va ésser. A mi, m'agrada i m'interessa moltíssim.

M.P.: En aquells moments criticava durament l'avantguarda conceptual...

M.D.: I en canvi, a l'obra de Tàpies hi ha molt de concepte; però, és cert, va criticar moltíssim tots els artistes conceptuals de l'època. A Tàpies sempre li ha agradat estar a primera fila i, en certa manera, ho ha estat.

M.P.: És clar, s'ha tornat a pintar i això l'ha tranquil.litzat.

M.D.: Jo crec que sí. Barceló s'ha ficat amb ell i no ha contestat, quan probablement en un altre moment ja hauria començat a polemitzar. Ara no, no ha dit res.

M.P.: Canviem de tema. De quina manera ha repercutit en les galeries d'art la desaparició dels marxants? Poden tornar a existir?

M.D.: Bé, jo em considero galerista i marxant alhora, perquè porto uns artistes i els pago un sou. Aquest és el paper que tradicionalment havien assumit els marxants. El que passa és que jo no penso que pogués funcionar en l'actualitat la figura del marxant de començaments de segle, al que em sembla que et refereixes, perquè ara seria molt difícil donar a conéixer l'obra d'un artista des d'un pis, com es feia bans. En aquests moments el treball artístic s'ha de complimentar amb una bona i àmplia difusió. Jo crec que actualment gairebé tots els galeristes són marxants, és el cas de Leo Castelli que ha estat el marxant de Jasper Johns, de Rauschemberg i de pràcticament tot el Pop Art.

M.P.: Què hauria passat si un artista genial com Carlos Pazos hagués nascut a New York?

M.D.: Jo crec que ja estaria volant molt alt. Sens dubte, a New York no hauria passat el que ha passat aquí. Podria ser una figura com Warhol o potser s'hauria dedicat al cinema o a la música... En tot cas, segur que seria un artista absolutament consagrat.

M.P.: Es diu que les institucions en lloc d'afavorir l'art tenen un efecte neutralitzador. És bo o dolent dependre de les institucions?

M.D.: Una cosa és que les institucions tinguin en compte els artistes i una altra, que aquests depenguin de les institucions. Per exemple, als països nòrdics els artistes en depenen absolutament, els patrocinen, els bequen... El resultat és que tot aquest favor que reben no repercuteix en l'art ni en la creació.

Jo crec que ni es pot ni s'ha de condicionar uns éssers tan individualistes com els artistes i les institucions poden arribar a ésser un condicionament molt negatiu. Em sembla que aquest tipus de dependència és dolent, perquè converteixes a l'artista en buròcrata. Penso que l'artista ha d'anar per lliure, tant si és per bé com si és per mal.

M.P.: Què va suposar per a tu la concessió del premi «Ciutat de Barcelona» l'any 1986?

M.D.: Va suposar molt i no precisament pels diners, perquè, com et deia abans, per aquí els agafes i per allà se'n van...

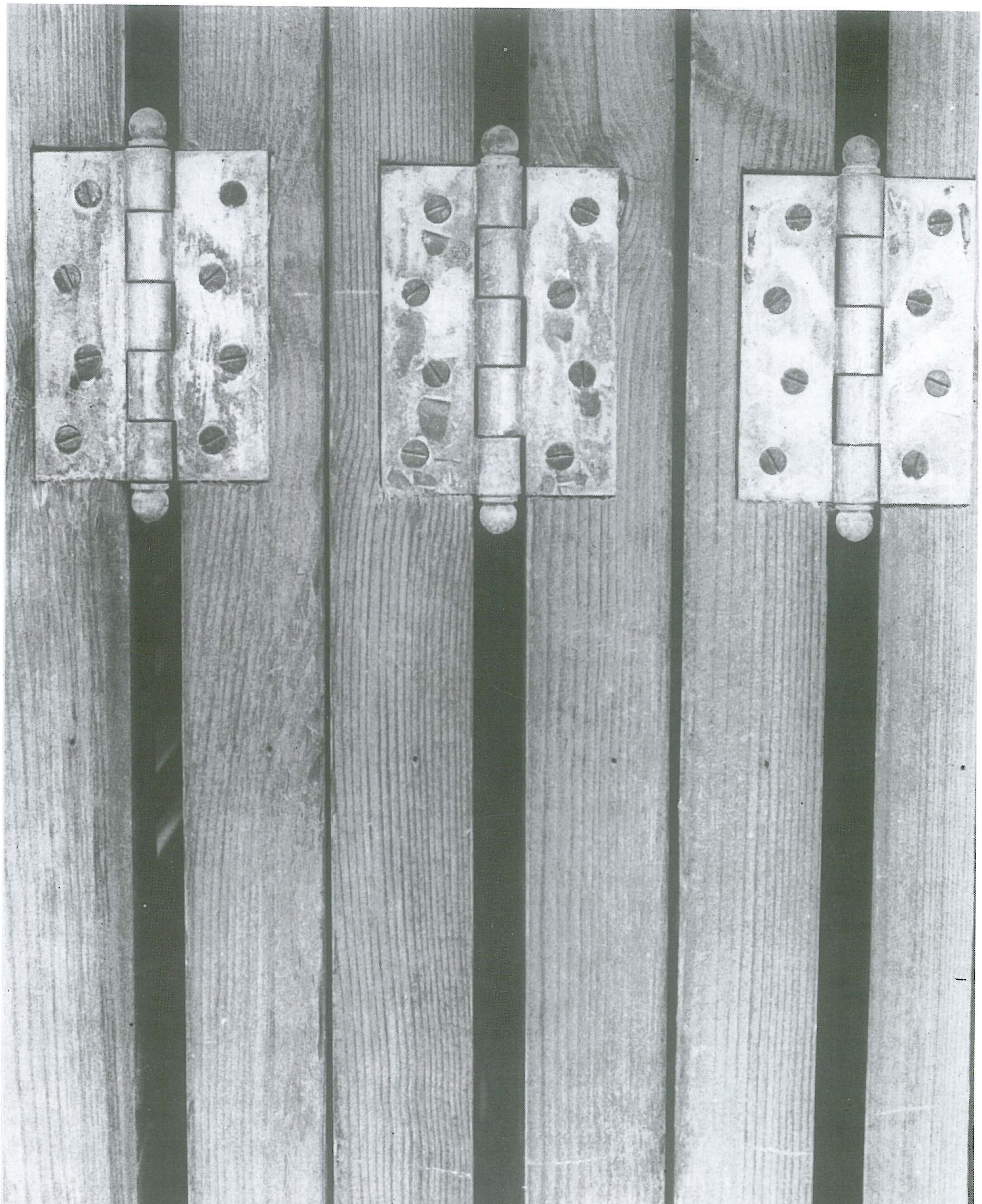
La notícia que me l'havien concedit me la va donar Joan Perucho, que amb Rubert de Ventós, Oriol Bohigas i Ràfols Casamada formava part del jurat que havia de concedir el premi. Em va dir: «Enhorabona —el premi encara no era oficial— no hi ha hagut cap resistència per part de ningú». Pel que sembla va haver-hi unanimitat des del començament i això per a mi ja va ésser molt important. Durant tots aquests anys de treball he tingut moments de descoratjament en els que semblava que tot es feia en va, moments en els que pensaves que ningú no se n'assabentava del que passava.

Després t'adones que gent, com els membres del jurat de la Ciutat de Barcelona, que no són precisament, tret de Joan Perucho, gent que vingui contínuament a la Galeria, reconeixen el treball que has fet. Pensaves que no els interessaven massa les teves activitats i, en canvi, no era així. Això per a mi va ser molt agradable, em vaig sentir molt acompanyada. És a dir, pots pensar que estàs sola però després veus que no és cert i tens una sensació de satisfacció, et sents acomodada... En certa manera significava sortir una mica de la marginalitat en la que t'havies anat ficant i, malgrat que aquesta m'agradi i la consideri necessària per a la creació, em va resultar com a molt agradable que gent no marginal em concedís aquest premi, perquè implicava el reconeixement de la tasca efectuada durant anys.

M.P.: Què s'ha de fer actualment per promocionar un artista? És difícil?

M.D.: És difícil. Sí, és molt difícil, però per a mi és un compromís, una cosa molt meva. Al començament treballava d'una altra manera, després em vaig anar comprometent i al final m'he

comproniés tant que les obres de l'artista són quelcom meu, les sento com una cosa molt personal.
M.P.: Necessites sentir l'obra per poder-la promocionar?
M.D.: Absolutament! Necessito sentir-la.
M.P.: Llavors, no pots promocionar res que no sentis...
M.D.: Bé, et trobes que el que tu fas agrada a uns i a altres no, i per descomptant existeixen també els interessos d'altres persones que poden rebutjar el que tu consideres molt vàlid. Això és dur. En un altre nivell, hi ha el treball de promoció que consisteix a donar la tabarra durant molt de temps, insistir continuament en alguna cosa fins que sigui acceptada i pugui convertir-se en un valor que la gent vulgui tenir.
M.P.: Arco juga, sens dubte, un paper important dins aquests treballs de promoció. ¿Què penses que ha canviat a Arco des de les dues primeres exhibicions en les quals tu formaves part del comitè organitzador? ¿Què resaltaries d'Arco 88?
M.D.: Ha estat un fenomen molt curiós. Aquest darrer Arco precisament estava pensant que només els espanyols, amb la seva creativitat llatina, són capaços de fer alguna cosa així. En els primers Arco, quan jo formava part del comitè organitzador, semblava impossible que allò pogués tirar endavant, però a la fi es va aconseguir, gràcies a l'entossudiment del president de la Cambra de Comerç, el director d'Ifema i de tots nosaltres, que vam posar molta energia de la nostra part perquè allò pogués néixer. Fou una iniciativa molt important, ja que no hi havia col.leccionisme i la gent passava molt de l'art. A més, semblava un moment poc oportú per a un aconteixement d'aquelles característiques era una mica com estar damunt el fang, perquè sempre tens el dubte de si allò agradarà o no. Però, de totes maneres, a Madrid es vivia una gran eufòria i es va promocionar molt. La resposta del públic fou molt entendridora ja que tota mena de gent va anar a mirar, però, així i tot, només en entrar s'espantaven. Aquell primer any jo vaig portar Ferran García Sevilla i Gemma Sin i no vam vendre res. Al segon Arco vaig anar amb Susana Solano de la que ara, fixa't, tots els museus volen tenir alguna cosa... Doncs bé, tampoc es va vendre res. Llavors vaig decidir no anar-hi més, perquè estava promocionant alguns artistes però jo no treia res de tot allò i no podia seguir permetent-me el luxe de anar-hi sense vendre res. Els següents Arco va haver un pupurri de tot, però força horrorós. Després Ifema el va àgafar pel seu compte i li va donar un enfocament més comercial, com se li pot donar a la fira de la moda o a qualsevol altra fira. Es va treballar amb la idea que allò havia de ser rendible. L'any passat ja va començar ha estar bé, tot i que havia molta acumulació, i aquest any ha estat definitiu. Crec que Arco s'ha consolidat definitivament. La gent, que abans ni compraven un catàleg, ara els adquireix, els llegeixen d'una manera més reposada i compren pintura. És a dir, la gent hi ha anat i a més s'ha venut força. Aquest Arco ha estat molt bo.
M.P.: Digues, quins peròs posaries a aquesta afirmació: L'art i el negoci són el mateix.
M.D.: No és el mateix, però és bastant inseparable, perquè l'un ha de viure de l'altre. Vull dir-te que l'art necessita del negoci per subsistir i és feina dels galeristes que el negoci de l'art funcioni, per poder així mantenir-se i pagar un sou als artistes que ells necessiten per poder viure, per poder menjar. A més a més, als artistes, els diners els interessen.
M.P.: Sempre els han interessat molt els diners... En una entrevista es parlava precisament que si hi havia obres tan dolentes era perquè els artistes es passaven el dia parlant de diners i, és clar, no tenien temps per a una altra cosa. Vaja, que sempre han estat uns «yuppies».
M.D.: No és que a tots els interessin els diners, però a una gran majoria, sí. De tota manera, em sembla que un artista deixa de crear tan aviat com es converteix en «yuppie». L'artista ha de ser artista en el sentit tradicional de la paraula, és a dir, s'ha de dedicar completament a la seva feina, cosa que ja és bastant difícil de per si. Enfrontar-te constantment a una tela en blanc, la soledat de l'estudi i el treball de l'artista en general,... és molt dur i més a mesura que passen els anys.
M.P.: Quin paper creus que tenen els crítics d'art en el moment actual? Què opines dels crítics de Barcelona?
M.D.: Penso que és un moment molt dur per a la crítica. El crític, és clar, no pot tenir el mateix paper que l'artista i crec que són les revistes les que haurien d'establir unes condicions diferents per donar al crític el que mereix, perquè pugui fer la seva feina amb una entrega total. Jo sóc molt amiga d'ells i estic veient el que cobren i la vida que han de portar i em sembla que moltes cops no es té en compte que fer una crítica ben feta costa molt; s'ha de parlar amb l'artista, visitar el seu estudi, estar amb ell. Són coses que em semblen indispensables i que, sens dubte, no poden solucionar-se en una tarda. El treball del crític no està pagat com ho hauria d'estar, per no parlar d'altres problemes com el que els tallen el que escriuen... En altres moments van ajudar moltíssim els artistes, però en les condicions actuals la seva labor es cada cop més difícil.
M.P.: Et deixes assessorar pels crítics o més aviat actues instintivament?
M.D.: Saps, el que passa és que generalment sóc bastant individualista. A la llarga, el que més m'ha servit no han estat les opinions que tenien els altres, sinó escoltar-me a mi mateixa i crec que quan ho he fet no m'he equivocat gaire. Potser les decisions que he pogut prendre en un moment determinat han estat arbitràries i també és cert que existeix el factor atzar quan tries una cosa en lloc d'una altra però, si fes un resum, et diria que quan menys la he espifiat és quan més m'he escoltat.
M.P.: És a dir, que si tu intueixes que una peça és bona, és bona per sobre de qualsevol altra opinió...
M.D.: Sí, hi ha una part d'intuïció. El temps m'ha confirmat que m'haig de fiar de mi mateixa. De fet el que em sembla més positiu del pas dels anys és que de les teves experiències personals sempre n'aprens alguna cosa. El mes trist seria el pas del temps sense que s'aprengui.
M.P.: S'ha de ser inflexible amb els artistes «dolents»? Existeix un art «dolent»?
M.D.: Com et deia abans, jo crec que el que passa és que hi ha artistes que s'aboquen en l'obra i són capaços de transmetre la seva força i uns altres que no. Això la gent ho nota.
M.P.: Així doncs, l'important és la forma en què es transmet...
M.D.: Més aviat la manera en què l'artista s'involucra en la pròpia obra, després d'haver aconseguit un llenguatge propi. L'artista ha de creure en el que està fent, d'altra manera és impossible transmetre res i tot sembla fals. No depèn ni de l'acabat, ni del suport, sinó de la seva força i del seu talent. Si aquestes dues coses hi són, l'obra ho rep i si l'espectador és receptiu, ho recull.
M.P.: Penses que els artistes que viuen a Catalunya, fora de Barcelona, tenen les mateixes possibilitats d'obrir mercat que un artista que tingui aquí la seva residència?
M.D.: Als crítics, galeristes o directors de museu que passen per aquí, amb la intenció de buscar artistes per fer exposicions fora, els interessa molt conèixer l'àmbit de l'artista perquè, com et deia abans, no n'hi ha prou de veure l'obra a la galeria, si la vols valorar correctament. Per això els artistes que estan a Barcelona tenen més possibilitats que els que són fora perquè estan més a l'aguait de tot això i se'ls té més en compte. Amb això no vull dir-te que l'artista hagi d'estar continuament a la galeria, però sí en el moment precís en què es necessiti i, tot i que a Reus, per exemple, hi hagi un artista important i se'l vagi a veure, el contacte directe que es té amb la gent d'aquí no es pot produir. Seria com estar a New York o fora, que és d'alguna manera, quedar-te fora del circuit. Per altra banda l'artista que viu a Barcelona rep estímuls a mesura que va treballant, la seva obra es veu i es comenta més. Per tant, jo crec que sí, que l'estar fora fa que es perdi alguna possibilitat.
M.P.: Què opines de les col.laboracions entre artistes?
M.D.: Jo no crec massa en les peces que són fruit de la col.laboració entre artistes, perquè el treball de l'artista és tan individual... Si no fos, potser, que es tractés d'un muntatge... a més a més, no ho sé, ni això. Haurien de ser coses molt puntuals i amb una finalitat molt especial i els artistes s'haurien d'avenir molt, cosa que ja em sembla prou difícil.
M.P.: Bé, potser tot això ha derivat de la música pop i potser només sigui possible la col.laboració entre dos artistes en aquest camp.
M.D.: És que el món de la cançó és molt diferent del món de la plàstica. Per exemple, el món de Carlos Pazos no és el mateix que el de Ramon Herreros, tot i que poden tenir alguna cosa en comú. Són gent — almenys els artistes amb qui jo treballo — que tenen un univers molt personal i molt fort. Per altra banda, què passa després amb les obres que han fet conjuntament dos o més artistes? Jo crec que no són massa interessants.
M.P.: Estem en un moment en el que sembla, i tu ho confirmes, que l'individualisme es valora més que mai; en canvi, les galeries d'art sovint es decideixen per exposicions col.lectives. Resulten les col.lectives més atractives per al públic?
M.D.: Les col.lectives no estan malament, perquè tens la possibilitat d'ensenyar al mateix temps l'obra de diferents artistes. Pots escollir un tema, una nacionalitat, una edat... Pot ser pintura, escultura o el fetitxisme en l'art. Em sembla que això està bastant bé, el que passa és que moltes col.lectives es fan per falta de recursos de les galeries. Però les que es fan a partir d'un tema concret poden ser molt interessants, si estan ben muntades. Jo, per exemple, he fet col.lectives com la del paper a Barcelona que han estat una meravella. Era una exposició de set artistes que havien utilitzat el paper no per economitzar, sinó perquè els agradava aquell suport. Com en el cas de Miró, que guardava tot el paper que arribava a les seves mans i deia que quant més havia viatjat un paper més coses tenia per dir, i l'utilitzava a la seva obra, com Tàpies se servia de les paperines. Tots ells tenien en comú l'amor al paper com a suport. Va ésser una exposició fantàstica, com també ho va ser el text de presentació de Patricio Vélez, que fins i tot ara es fa servir com eina de treball a les escoles. Tingué molt terès en el seu moment i el continua tenint al cap del temps. També considero que les col.lectives et donen l'oportunitat de veure obres dels artistes que estant treballant i això és important, perquè no tots els artistes poden fer una exposició cada any. Així es poden veure els últims treballs.
M.P.: Creus que s'ha acabat amb la sacralització de l'art o, contràriament, és cada dia més un objecte de culte.
M.D.: Sí, em sembla evident que cada dia s'esta convertint més en un objecte de culte.
M.P.: Penses que en aquest moment una obra amb pretensions intel.lectuals és comercial? O no ho serà mai?... L'art només es ven quan no té pretensions intel.lectuals?
M.D.: Jo crec que tot art té el seu públic. A Alemanya, on són especialistes en tot el que fan, hi ha galeries que tenen només les peces més intel.lectualitzades, les que són més mentals, com les de Sol Lewitt, per exemple, l'obra del qual és pràcticament en la seva totalitat producte de l'elaboració intel.lectual. Altres galeries es dediquen més a aquelles peces que connecten més ràpidament amb la gent i que hi estableixen una relació més visceral o espontània.
Hem de pensar que hi ha dues coses que a tots en mouen, que són el sentiment i la raó, que en nosaltres existeix aquesta dualitat, però que hi ha qui té més controlat l'un i qui té més controlada l'altra. De tota manera, les peces que connecten més fàcilment amb el públic, són les més fàcils de vendre.
M.P.: A quin artista t'agradaria haver descobert o promocionat?
M.D.: A Meret Oppenheim. Em sembla que m'hagués agradat molt descobrir-la, perquè el seu treball m'interessa en gran manera. També perquè he vist que existeix com un fil conductor entre ella i els artistes amb els que treballo, o sigui que tots tenen alguna cosa de Meret en un moment o altre. Meret deia que ser jove i ser dona era molt difícil per ser artista. Les dues coses dificulten molt el triomf i ho va tenir realment malament, però ella es va ficar fins al final en la seva feina. La seva obra és molt interessant, molt interessant... Ja t'he dit que penso fer una exposició seva el mes d'octubre i crec que valdrà molt la pena.
M.P.: A mi, em sembla que fer una exposició d'aquesta dona pot ser definitiu... T'agraden els narcisistes? Et consideres una persona narcisista?
M.D.: Jo tinc el meu narcís (Riu)... i salto quan me'l toquen. No és que la gent narcisista m'agradi, però la respecto.
M.P.: El que sí sembla segur és que un galerista ha de tenir molt de fetitxista... S'està convertint l'art en un fetitxe? Què opines del component fetitxista de l'art?
M.D.: Aquesta pregunta fa certa referència a una altra d'anterior. Tot està relacionat amb els símbols universals i forma part de la memòria col.lectiva. És una recerca dels orígens que t'acaba portant a Àfrica, on pots trobar les arrels del nostre inconscient comú. Hi ha un component fetitxista important en l'art actual. Rosa Queralt, fa un temps, em digué: «Tu que ets fetitxista, i jo, que també ho sóc, ens podríem arriscar a fer una exposició d'artistes fetitxistes». En aquesta exposició hi haurien d'estar Carlos Pazos, un artista de València i un altre noi que m'enviava una galeria, que feia unes coses amb nines, que em produeixen una mica d'horror...
M.P.: Sí, és clar, de vegades el fetitxisme tendeix a l'horror, a fer objectes desagradables, però al mateix temps meravellósos... Has declarat que per a tu l'art és sinònim de cultura i llibertat. No has sentit mai la temptació de ser tu també una artista? Com és que has triat el món de la galeria i no el de la creació?
M.D.: La Galeria Ciento és i ha estat diferent de les altres galeries, com són diferents els artistes amb qui treballo. Penso que escollir els teus artistes ja és, en si mateix, un acte creatiu. Dins el món de l'art, sempre he tingut mol clar el paper que havia de jugar i fer una altra cosa ni m'ha passat pel cap.
M.P.: Què et va decidir a ser galerista?
M.D.: Jo sempre he viscut l'art, d'una manera o d'una altra. El meu pare, que era metge, també l'havia viscut molt intensament. Per a ell, l'art era molt important i per a mi, a mesura que m'hi he anat ficant, s'ha convertit en una passió. Des de sempre he tingut molt clar que em volia dedicar al que em dedico.
M.P.: Sabem que, particularment, col.leccciones polaroids fetes per artistes. Exposaràs algun cop aquesta col.lecció?
M.D.: (Riu) Només en tinc alguna. M'agraden, però jo no sóc ni tinc ànima de col.leccionista, sóc més aviat anti-col.leccionista.
M.P.: Així, aquestes polaroids són més aviat com un fetitxe...
M.D.: No, jo no en tinc de polaroids d'artistes. Qui t'ho ha dit? En tinc algunes de guardades que algun dia exposaré... Són polaroids que m'han regalat.
M.P.: Bé, la teva col.lecció privada...
M.D.: Però sinó en tinc, no en tinc, no en tinc de col.lecció, perquè, a més a més, ja t'ho he dit, sóc anti-col.leccionista, no tinc col.lecció de res.
M.P.: Ni tan sols d'art?
M.D.: D'art, molt poc. Tinc molt poca col.lecció perquè l'he anada venent. Em quedo alguna peça, però no perquè tingui esperit de col.leccionista, sinó la raó, per un costat, i el sentiment, per l'altre, em diuen que ho he de fer.
M.P.: Com a patrimoni, doncs?
M.D.: Meitat patrimoni i meitat plaer.
M.P.: Quines han estat les persones més importants de la teva vida?
M.D.: El meu pare, un amic bastant important que vaig tenir i la gent amb qui treballo. Hi ha altres persones que m'han pogut influir a través de la música o de la literatura, com Rimbaud, per exemple. Sempre he trobat el llibre adequat en el moment adequat. Stendhal va ser durant alguns anys importantíssim per a mi. He après moltíssim dels llibres, llibres que has tingut a casa teva i als que mai havies donat gaire importància i que, de sobte, descobreixes i es converteixen en bons amics.
M.P.: Així creus que, de vegades, els llibres influeixen més que les persones?
M.D.: Els amics per a mi són la font fonamental de la comunicació. Amb ells estableixo la fusió de la raó i del sentiment. Crec que **sóc la millor amiga dels meus amics.** *Les meves vivències amb els llibres han estat molt importants. A través d'ells he conegut parts de mi mateixa i m'han ajudat a cristal.litzar desitjos i també idees.*
M.P.: Això també és sort, o no?
M.D.: Jo no crec massa en la sort. Es tracta més aviat de viure el moment, d'adonar-te del que passa. Picasso deia que ell no buscava, sinó que trobava, llavors, bé, també se li pot dir sort...
M.P.: Si poguessis tirar enrera, tornaries a fer el mateix?
M.D.: Tornaria a fer el mateix, sí. Tampoc no em serveix de res lamentar-me. Potser sigui una mica lenta i hagi necessitat quinze anys per fer una cosa que s'hagués pogut acabar en cinc, però és que abans de poder actuar necessito un procés de reflexió.
M.P.: Així, tots aquests anys els dónes per ben utilitzats?
M.D.: Sí.
M.P.: La Galeria Ciento ha sabut mantenir una línia coherent i innovadora dins un panorama sovint gris i avorrit. El seu prestigi és des de fa temps una realitat... Quin repte suposa mantenir oberta la Galeria Ciento l'any 1988? Quin és el repte personal que això et suposa?
M.D.: Ara no és època de repte, encara que la provocació a mi sempre m'ha agradat. Crec que és una època de treball i de professionalitat. Ara la gent està més acostumada a veure coses diferents i ja no s'espanta tant amb el que puguis exposar. El que durant alguns anys havia pogut ser un repte ara ja no ho és. En aquests moments, el més important és treballar, professionalitzar-se i donar una dimensió internacional a la teva tasca. És necessari que els artistes surtin, que els coneguin...
M.P.: Això és també un repte molt important.
M.D.: Però jo no ho trobo tant un repte com una cosa normal dins la meva professió.
M.P.: Però en aquest país el normal és, de vegades, anormal...
M.D.: Mira, a mi, m'agradaria que la Galeria Ciento estigués entre les cent galeries que hi ha en el món que estan funcionant, que Barcelona estigués entre les deu primeres ciutats, que tingués la dimensió internacional que es mereix i que quedessin enrera aquelles petites baralles que no afavoreixen a ningú en res. L'art és internacional, no ha de tenir fronteres.
M.P.: Per últim, què opines de la revista FENICI?
M.D.: Em sembla que és una revista important. Jo crec que està molt bé, molt bé quant al disseny, quant al format... Ja saps que aquest any la Generalitat li ha concedit una de les Beques d'Ajut a les Arts Plàstiques. El jurat el formàvem C.H.Mor, J.M.Bonet i jo, entre d'altres.
Carles Mor i jo estàvem totalment a favor de concedir aquesta beca, J.M.Bonet creia que la revista estava bé però pensava que se'ls hi hauria de dir, als responsables de FENICI, per això aprofito l'ocasió per comentar-ho ara, que el disseny hauria d'estar millor, que hauria de ser més clar. Particularment, penso que aquesta revista s'hauria de donar a un bon distribuïdor, s'hauria de poder trobar en els quioscos, no només en galeries d'art. Hauria d'arribar a molta més gent, perquè és una revista que està bé, però que pot estar encara millor.



En el món de la papereria , portem molts anys fent la frontissa entre la necessitat i la solució.

TOMÀS BARBERÀ - Plaça del Mercadal,1 - REUS

L'Ip del prat de Pratdip

Carles Hac Mor

Barcelona, dimarts 8 de març del 1988.

Benvolgut Francesc:

Estic tan esverat per la troballa que acabo de fer que no puc pas esperar, per contar-te-la, fins a veure't la setmana entrant; i, per telèfon, no em veig gens capaç ni de fer-te'n cinc cèntims, car ben segur que no n'entendries ben res, ja que la qüestió requereix una exposició, llarga i detallada, que t'apassionarà i et deixarà del tot desconcertat.

El gran cas és que, com bé deus recordar, abans-d'ahir l'altre, als Cards, quan m'ensenyaves les proves dels gravats de la teva carpeta, i et vaig demanar què volia dir el seu títol, ***Alitraco***, m'explicares que és una paraula d'ús corrent al poble del Baix Camp d'on eren i vivien els teus pares, els teus avis i tots els teus avantpassats, el mític llogarret de Pratdip, l'únic poblament d'origen basc de la Catalunya meridional, i llegendari sobretot arran de ***Les històries naturals*** d'en Joan Perucho.

I m'especificaves, poc més poc menys, que allà hom fa servir el mot *alitraco* per renyar o per fer retret de quelcom a algú, potser especialment als nens. I tot mirant de matisar la significació de l'estrafolari adjectiu, hi afegires —si fa no fa— que, per exemple, les dones de Pratdip, amb una exclamació com, posem per cas, «Ves que n'ets, d'alitraco!» (i em va semblar que pronunciaves alitrac*u*) expressen una cosa així com «Ets un 'inútil', 'maldestre', 'poca-traça', 'trasto',...».

I bé, tal com et vaig comentar que faria, al vespre, en tornar dels Cards, vaig consultar el diccionari Alcover-Moll per mirar de trobar-hi alguna pista sobre aquesta mena de fòssil lingüístic, i hi vaig topar amb això: *Alitranc: 'moble inútil', segons el diccionari Martí G.*

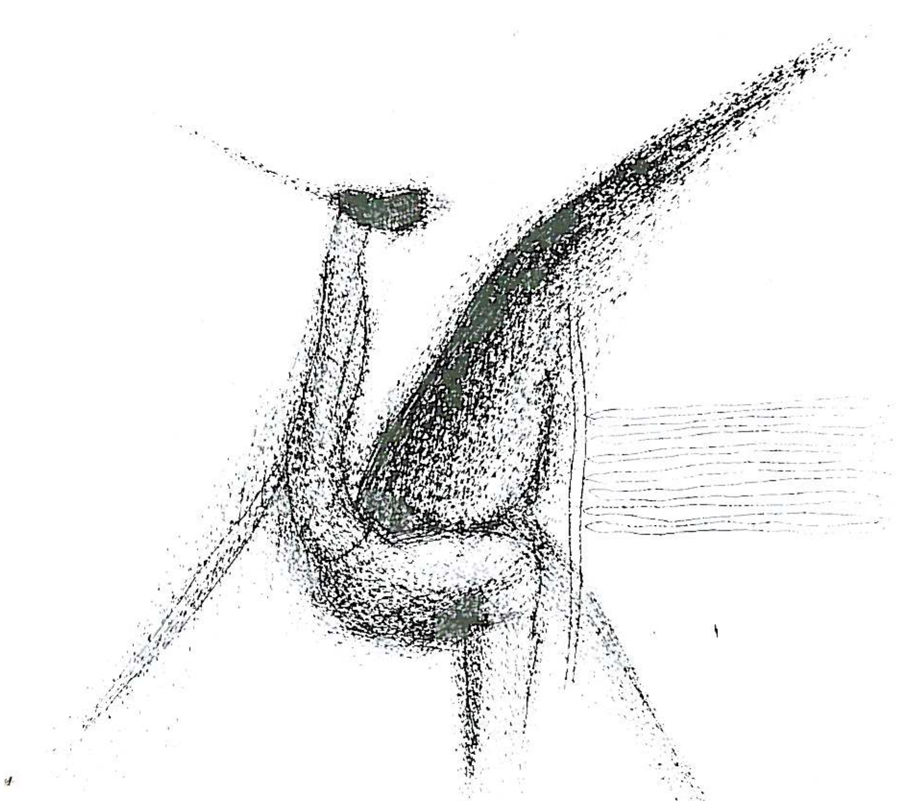
Per tant, *alitraco* bé podria ésser una corrupció d'*alitranc*, puix que qualificar una persona d'*alitranc* suposa tractar-la de 'moble inútil', de 'trasto', i aquest significat coincideix, molt aproximadament, amb el que tu interpretes que té *alitraco* a Pratdip.

I hi ha també, a l'Alcover-Moll, *alitranca*, que ve de *retranca*, prefixat amb l'article aràbic 'al'. I tenim que *retranca* o *retranga* és 'cosa vella' (ben similar a 'moble inútil', 'trasto') i 'cul' (en el sentit de 'cosa sobrera', 'inutilitat'). I el mateix diccionari recull 'ensumar la retranca' a algú, que és 'afalagar-lo', 'llepar-li el cul'. I diu que *retranca* ve de 'rera tranca' o 'bastó del darrere o del cul'.

En conseqüència, *alitraco, alitranc, alitranca, retranca, retranga, moble inútil, cosa vella, trasto, cosa sobrera, inutilitat, maldestre, poca-traça* i *cul* són sinònims en l'accepció de 'cosa o persona que no val res'. Així, «Ets un alitraco!» equival a «Ets un cul!».

Has de retenir, doncs, que *alitraco* vol dir *cul*, car més avall hi tornarem, a això.

D'altra banda, també diumenge al vespre, la qüestió que ens ocupa em dugué a fullejar un llibre, que tinc a casa, d'en Martí G., l'autor del diccionari que hem vist citat a l'Alcover-Moll, o sigui, mossèn Joaquim Martí i Gadea. Aquesta seva obra és intitulada ***Tipus, modismes i coses rares i curioses de la terra del Ge, arreplegades i ordenades per un afeccionat*** i l'edició és del 1920 —*Publicacions del garbí*, Barcelona— i amplia l'estampada a València el 1912.



A·L·I·T·R·A·C·O
I·N·C

I atenció! A la pàgina 73, mossèn Martí hi fa esment dels *allitracos de la terra al cul de la del Ge* (amb *allitracos* tal qual, amb dues eles que segurament en fan una, de geminada).

I ahir al matí, a la biblioteca dels caputxins de Sarrià, hi vaig furgar en un altre llibre de mossèn Martí, ***Trossos i mossos***, i ves per on que, a la pàgina 153, hi concreta que aquella terra dels *alitracos* (aquí escrit amb una sola ela) era situada, precisament, a la vall de la Dòvia, al terme del municipi de Pratdip!!

I hi afirma que els alitracos eren uns dracs de la família del Marraco.

I fixa't que aquesta terminació en *aco* fa llum sobre la derivació —i, per consegüent, no pas corrupció— d''alitranc' en 'alitraco'.

Lo Marraco era una figura d'animal monstruós que rodava com un vehicle i que s'exhibia a la processó del Corpus a Lleida. Una versió d'aquesta cucafera és encara avui passejada allà durant la Festa Major, i —almenys quan jo era petit— es menjava els nens, que sortien tot de pressa pel cul de la vibria amb una llesca de pa i una presa de xocolata a les mans com a regal.

I ja has degut notar que és força estrany que, com amb l'ús del mot *alitraco* a Pratdip, amb el Marraco es barregen els nens i el cul. Tal vegada antigament els nens de Pratdip se'ls espantava amb l'Alitraco, que podia haver estat, com el Marraco, una cucafera mostrada periòdicament, en alguna festa religiosa amb reminiscències paganes. I vés a saber si el cul del monstre no era una part important, per alguna raó, de l'Alitraco, com ho és del Marraco.

I vet aquí que tanta insistència en el cul al llarg d'aquesta investigació em va fer rumiar tota la tarda d'ahir. I per acabar-ho d'adobar, ant no em podia treure del cap que m'havies fet veure que als teus gravats de la carpeta hi havia culs, els quals són evidentíssims, gairebé realistes, en dos o tres dels gravats.

Tot excitat, avui he tornat a la biblioteca i, a l'últim un paràgraf de la pàgina 49 d'***Encisam de totes herbes***, així mateix de mossèn Martí (i en l'edició no venal del 1890, més reduïda que la cèlebre del 1891), em portà a treure l'entrellat de l'alitraco!

En efecte, bo i glossant una llarga citació del ***Colloqui e rahonament fet entre dues dames, la huna dama casada, laltra de condició beata; al qual colloqui se applica huna altra dama vidua; lo qual hoyt per un vellet, forch descrit per ell lo rehonar de quiscuna*** (manuscrit del segle XV editat a la Ciutat de Mallorca per *Es Pont* el 1869), mossèn Martí descriu l'*Alicatrum com un drac alat amb una banya recta al front igual que la de l'unicorn, «e lo cul de la bestiola horrenda yansava flammaroles que a Euiskalerria ahon visquia antanyasses havia socarrat manta gentum»*.

I tot seguit el mossèn hi argumenta, amb força ets i uts, que a Catalunya hi havia hagut, en un prat (i el Prat és el nom popular de Pratdip), un *Alicatrum, anomenat Ip —que es veu que vol dir gos en un dialecte ombrívol de la llengua basca arcaica—, al qual un migdia, mentre dormia, un escamot de pagesos li arrencà «una víscera dins lo cul ab què cagaua foc. Et priuat de la sua facultas, lo dracot o canot li digueren Cul (et per açò dir alitraco é dir cul o cul del ca. Et fo lo pater dels cans»*.

(Cercaré això d'*ip* al diccionari etimològic Coromines, tot i que no cal)

I ara en ve la més grossa i definitiva: allò que esdevé absolutament sobtant és que tu, sense saber res de res de totes aquestes epopeies prehistòriques i lingüístiques, hagis fet, per a la coberta de la carpeta, una representació de l'alitraco Ip, amb la seva banya, les seves ales i les flames que li brollen del cul i que són, emperò, barrades per un obstacle que és la més amunt esmentada retranca o bastó del cul: una al.lusió claríssima a l'amputació a què fou sotmès l'Ip, el drac del prat que de llavors ençà duu per nom el Prat d'Ip o Pratdip.

És en extrem colpidora la faisó indeleble com ha restat fixada la victòria sobre el drac en el llenguatge i, doncs, en la memòria mítica de generacions i generacions d'habitants de Pratdip! I encara ho és més, d'exaltant, de comprovar que tu, instintivament, guiat pel magma poètic de l'inconscient col.lectiu de Pratdip, has plasmat —sense saber-ho— aquell record atàvic del monstre!!

I resulta esbalaïdor que ho hagis fet —i en blau i en groc, que (segons veig a l'***Enciclopèdia d'Armoria***) són els colors heràldics de la senyera medieval del castell de Pratdip, de la baronia d'Entença— com a pòrtic d'una sèrie de gravats tan ancestralment suggeridors i que no són sinó emocionants imatges arquetípiques del Pratdip bascoide!!

Valga'm Déu que si la meva ploma tingués ales d'alitraco com les que té la de l'erudit en matèries tan inescrutables, en Joan Perucho, de tot plegat se me n'espigarien llegendes de l'antigor avial que a mi mateix em deixarien esfereït!! Algun dia, tanmateix, gosaré fer-ho!

Amb tot, ara com ara, romanc astorat i amb persistent pell de gallina pel que he descobert, i només m'ocorre de proposar-te que el text que vam quedar que escriuria per a la carpeta siguin les ratlles presents.

Que el receptor de la carpeta, en llegir-hi tot això, pateixi i assaboreixi la mateixa esgarrifança que no dubto gens que tu has tingut en rebre-ho.

Penso que, aquesta lletra, la podries editar tal qual, de cap a peus, i amb el títol següent: ***L'Ip del prat de Pratdip***. I a en Perucho li'n podriem fer arribar una a fi que, si vol, en tregui conclusions.

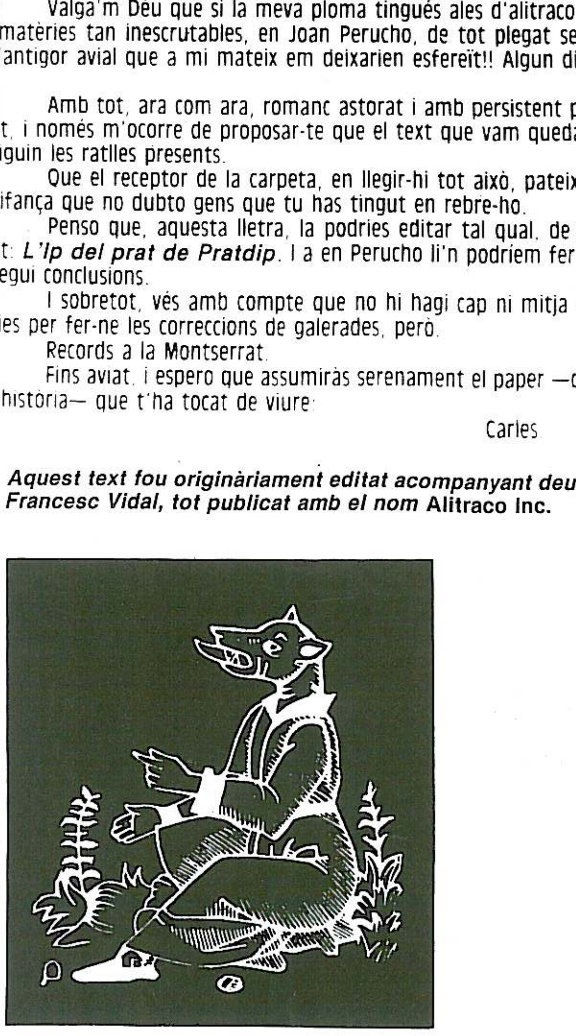
I sobretot, vés amb compte que no hi hagi cap ni mitja errada d'impremta. I moltes gràcies per fer-ne les correccions de galerades, però.

Records a la Montserrat.

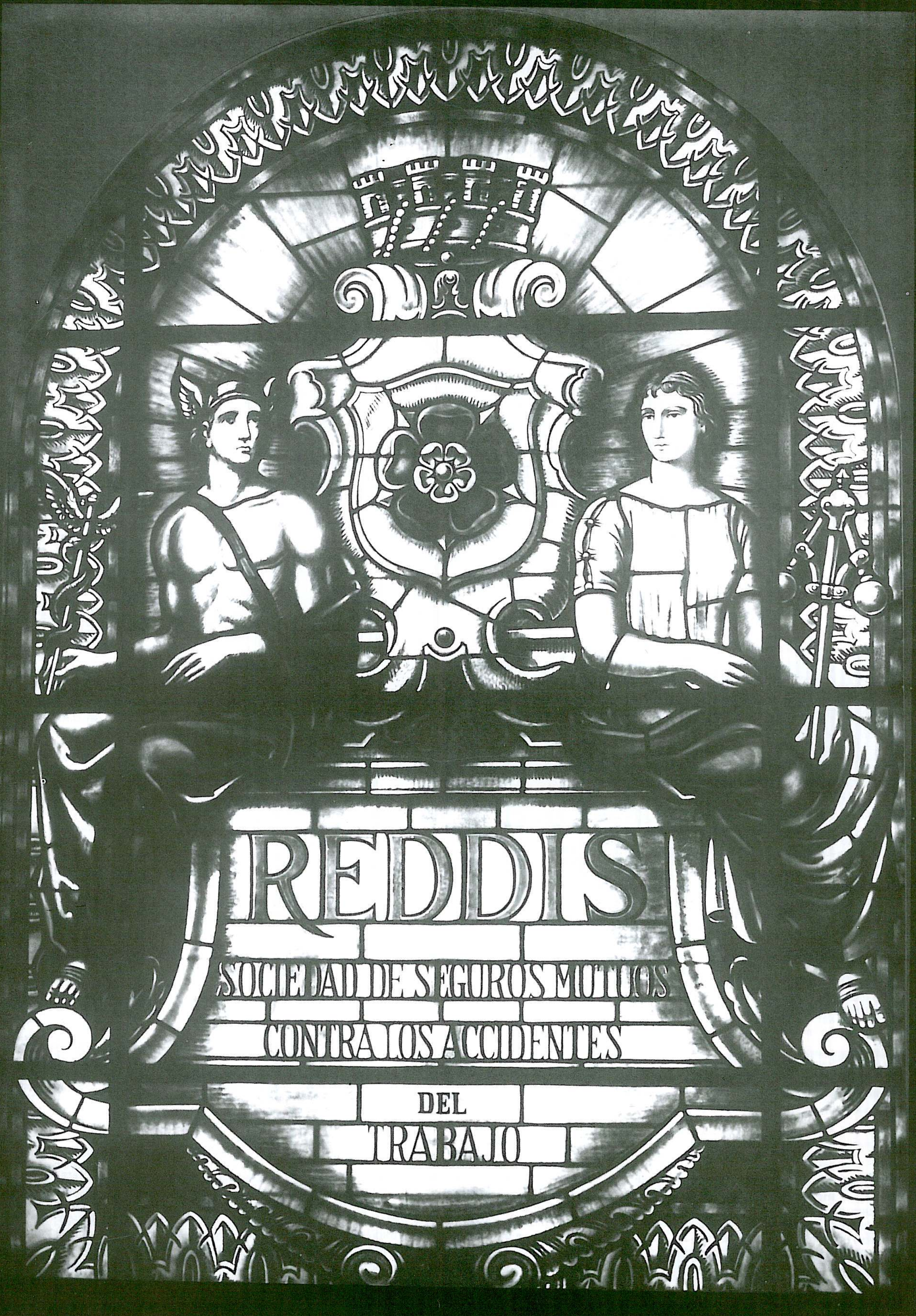
Fins aviat, i espero que assumiràs serenament el paper —de mèdium de les foscúries de la història— que t'ha tocat de viure.

Carles

***Aquest text fou originàriament editat acompanyant deu gravats de Francesc Vidal, tot publicat amb el nom* Alitraco Inc.**



Mútua d'assegurances i reassegurances



fotografies: Carles Fargas

• **CENTRAL I DOMICILI SOCIAL**
REUS, Raval Sta. Anna, 40

• **CENTRALS TERRITORIALS**
BARCELONA
MADRID
SEVILLA
GRANADA
SARAGOSSA
VALÈNCIA
VALLADOLID

Reddis

SUCURSALS EN FUNCIONAMENT •
Alacant
Girona
Manresa
Tarragona
Vic
Xerès
Castelló
Sabadell
Tortosa
Vilafranca del Penedès
Osca
Cadis
Algecires
Múrcia

Òscar Segarra Puig

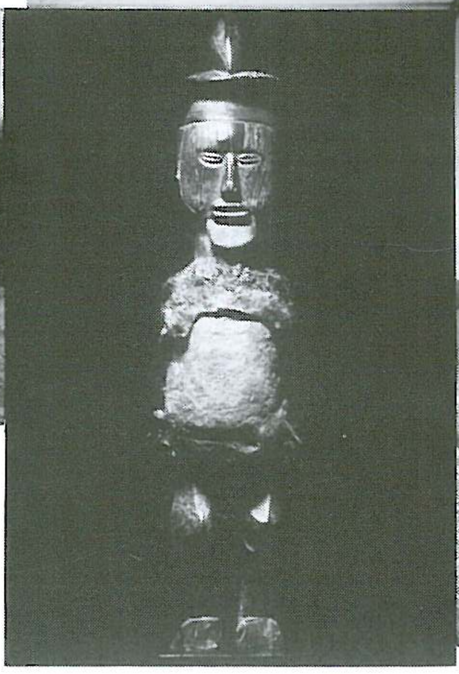
LEOPOLD SEDAR SENGHOR

Pescador i recol.lector de vi de palma

Màscara

Joal, poble nadiu de Senghor: els tanns, planures que es formen en baixar la marea

Caramance, regió del sud del Senegal



Estatueta d'avantpassat

Dona que venta el mill per preparar el cus-cus

POETA DE LA 'NEGRITUD'

Nat el 1906 a Joal, un llogaret ajaçat a l'ombra de cocoters, mangos i kaicedrats[1], en terra serere[2], a uns cent quilòmetres al sud de Dakar, Leopold Sedar Senghor[3] pertany a una família de rics hisendats i comerciants; el cap de la qual, Basili Diogoye Senghor, pare del poeta, manté lligams d'estreta amistat, i fins i tot de parentiu llunyà, amb el rei del Sine, el fastuós Kumba N'Dofene Dyuf, descendent dels conqueridors malinkes de l'Alta Guinea.

Anomenava el meu pare ''Tokor''[4];
bescanviaven enigmes que duien
llebrers amb picarols d'or
Pacífics cosins, bescanviaven regals a
les ribes del Salum
Pells precioses, barres de sal, or del
Buré or del Bundú»[5]
(**Cants d'ombra:** «Que m'acompanyin
kores i balafong»[6])

La seva infantesa s'escola entre el vilatge nadiu, Joal, i Dyilor, a poques llegües, on s'alça la casa familiar. El règim de matriarcat que, d'una manera més o menys oberta, impera entre els sereres, atança l'infant a un oncle matern, Toko'Waly (l'oncle Waly), agricultor i pastor, home curull d'experiència, que serà el seu primer «mestre de ciència», i que, de fet, afaiçonarà la visió del món de l'infant, marcant-lo amb l'empremta de la més genuïna africanitat.

La ciència de l'oncle Waly abraça alhora els fenòmens de la natura i les manifestacions de les forces invisibles, dels genis dels arbres i del foc, de l'aigua, de l'aire i de la terra. En esperit d'estreta comunió amb aquest món suprareal, l'infant Senghor s'impregna dels filtres d'una màgia dispersa entre els elements. Tot anant de Joal a Dyilor i de Dyilor a Joal, al voral d'un camí que li és familiar, es detura sovint al santuari de Mbissel, on, al peu d'arbres centenaris, reposen els primers reis de la dinastia malinke i els pelegrins combreguen en el culte del serpent. Per entremig d'una munió de faules i llegendes, que àvidament escolta en el decurs de les llargues vetllades familiars, l'infant penetra a poc a poc en el món dels avantpassats «que no són flors ni gotes de rosada» i aprèn a respirar «la flaire» dels seus «morts», a recollir i redir «llur veu vivent». Anys de vida rústica, feliç i despreocupada; infantesa plaent que cap nuvolada no torba.

No sé si era aquell temps, sempre
confonc Infantesa i Edèn
Com mesclo la Mort i la Vida — un pont
de dolçor els unia.
(**Etiòpics**)

Lliurat al fervor d'una llibertat que li és preciosa, el petit Leopold, amb els seus companyons de poblat «llisos i nus i abillats de flors camperoles», munta a pèl els cavalls del pare, neda tot dominant

la por dels cocodrils en el riu que discorre prop de casa seva, recorre els tanns[7] a la recerca de petxines i encorre les ires del pare preocupat per les fuites del fill.

Als vuit anys, la família decideix de posar fites a aquesta vida «disbauxada» i envia el nen a l'internat de N'Gasobil (el «Pou de Pedra»), que administren els Pares de la Congregació de l'Esperit Sant, a sis quilòmetres al nord de Joal, on aprèn les primeres lletres, les del colonitzador blanc, s'entén.

Fonts més tard, a l'ombra estreta de les
  Muses llatines
que hom proclamava els meus àngels
  protectors
Pous de pedra, *Ngas-o-bil!* no
  apaivagareu pas les meves seds.
(Cants d'ombra: «Que m'acompanyin
  kores i balafong»)[8]

D'allí passa al col.legi Libermann de Dakar i més tard a l'Institut Van Vollenhoven, on obté el títol de batxiller. Alumne brillant, ensems dotat i treballador, el Govern General de la Colònia decideix d'enviar-lo a París, a l'Institut Louis-le-Grand de primer, on coincidint amb alumnes que esdevindrien il.lustres —el futur president Georges Pompidou, entre d'altres— fa una khâgne (classe preparatòria a l'Escola Normal Superior), i a la Sorbona després, on obté una llicenciatura de Lletres el 1931. Catedràtic de Gramàtica Francesa (és el primer catedràtic de l'Àfrica Negra) el 1935, inicia una carrera de professor (Institut Descartes de Tours, Institut Marcelin Berthelot de Saint-Maur-des-Fossés), mentre madura la seva obra poètica i es perfila l'africanitat combativa i punyent que vessarà en els seus escrits.

El 1934, amb el poeta antillà Aimé Césaire, funda la revista «L'Estudiant negre», on apareix per primera vegada el concepte de Negritud, que Senghor defineix com el conjunt dels valors culturals del món negre tal com s'expressen en la vida, les institucions i les obres dels negres[9]; és la presència vital del negre a l'univers creat, que es defineix com a participació, «participació del Subjecte en l'Objecte, participació de l'Home en les Forces Còsmiques, comunió de l'Home amb els altres homes, i, més enllà, amb tots els existents, de la pedra fins a Déu». És l'aportació dels negres a la Civilització de l'Universal (l'expressió és de Senghor) que serà «l'ombra comú de totes les races, de totes les civilitzacions diferents, o no serà». (Les dues darreres citacions pertanyen a l'obra de Senghor: Llibertat I: Negritud i Humanisme)[10].

1939. Esclata la guerra. Mobilitzat com a soldat de segona en el tercer regiment d'Infanteria Colonial, és fet presoner poc després i, durant dos anys, coneix l'univers opressiu dels stalags[11] i la comunitat de sofrences amb els camperols i obrers francesos, acuitats per la por, el fred i el descoratjament. Al llarg d'aquests dos anys de captivitat prenen forma alguns dels poemes més punyents d'Hòsties negres. El 1945, acabada la guerra, és nomenat professor de Llengua i Civilitzacions Africanes a l'Escola de la França d'Ultramar i, ensems, elegit diputat pel Senegal a l'Assemblea Constituent. A partir de llavors, la seva activitat política i literària es multiplica: publica els seus primers llibres de poemes: Cants d'Ombra (1945), mescla de nostàlgia i esperança; Hòsties negres (1948), poemes de guerra i opressió; un opuscle titulat Cants per a Naët (1949) que, més tard, sota el títol Cants per a sinyara i Elegies serà inclòs en Nocturns. El 1948, publica l'Antologia de la nova poesia africana i malgaix de llengua francesa, amb prefaci de Jean-Paul Sartre. Juntament amb Aimé Césaire, Alioune Diop, André Gide, Albert Camus i Richard Wright funda la revista «Presència Africana», tribuna de la *intelligentzia* negro-africana francòfona durant força temps. Aquesta revista serà la promotora i patrocinadora a la Sorbona del primer Congrés d'Escriptors i Artistes Negres, el 1956. Amb Etiòpics (1956), la crítica ha d'admetre finalment que «l'home negre aporta veritablement quelcom».

La seva activitat política és igualment intensa. El 1955-56 és Secretari d'Estat a la presidència del Consell de la República (gabinet d'Edgard Faure) i assegura els lligams entre França i Àfrica. El 1959 és nomenat Ministre Conseller a la Presidència de la Comunitat i presideix a Roma el segon Congrés d'Escriptors i Artistes Negres. Els esdeveniments es precipiten: el 1960 és president de l'Assemblea Federal del Mali i el 1961, després de la ruptura de la fràgil Federació, és elegit president de la República del Senegal, càrrec que mantindrà durant vint anys.

L'activitat literària de Senghor s'ha vist minvada en els darrers temps a causa de les seves responsabilitats polítiques. Nocturns veu la llum el 1962 i és premi internacional de poesia. El 1973 i el 1979 es publiquen els dos darrers llibres: Lletres d'hivernatge[12] i Elegies majors, respectivament.

En l'advertiment final d'Etiòpics, que porta per títol «Com els manatís van a beure a les deus», Senghor vol mostrar que, baldament s'expressin en francès, els poetes africans no han perdut pas la seva identitat primera i la seva poesia brolla de les mateixes fonts que la dels griots i dyâlis[13] de l'Àfrica tradicional. Per a l'home africà, llenguatge i ritme romanen íntimament lligats. «El negre —escriu Senghor— pertany a un món on la paraula es fa espontàniament ritme des del moment en què l'home se sent corprès, lliurat a si mateix, a la seva autenticitat»[14]. Així, a l'Àfrica, no hi ha pas diferències fonamentals entre poesia i prosa. El poema no és res més que una prosa ritmada d'una manera més forta i acurada. Una mateixa frase pot esdevenir poema accentuant solament el seu ritme i lliurant així la tensió que empresonava. Què és el ritme? «És l'arquitectura de l'ésser, el dinamisme intern que li dóna forma, el sistema d'ones que emet envers els altres, l'expressió pura de la força vital. El ritme és el xoc vibratori, la força que, a través del sentit, ens colpeix a l'arrel de l'ésser»[15].

Hom ha dit que voler explicar Senghor sota un aspecte essencialment visual (poesia d'imatges) és europeitzar-lo sense comprendre'l. Es parla d'influències occidentals en la seva poesia: Claudel, Saint-John Perse, els surrealistes... Negar-les seria voler ignorar tota la formació literària de l'home de lletres francès que és Senghor. Tanmateix, el pes específic de la poesia senghoriana el dóna el seu arrelament en el món africà. Senghor vol ser el dyâli del seu poble i, com a tal, empra el mateix procediment de la poesia tradicional africana: el ritme. Un ritme fet d'alternança de síl.labes accentuades i àtones, repeticions, al.literacions, assonàncies, anàfores, generador d'aquesta monotonia que recorda la cadència obsessiva del tam-tam o la reiteració temàtica del jazz. Poesia fònica, auditiva més que visual, a la que la música és inherent. «Persisteixo a pensar», diu Senghor, «que el poema no s'acompleix si no es fa cant, paraula i música ensems»[16]. Aquest caràcter complementari de música i paraula es fa sobretot evident en Nocturns: totes les composicions de «Cants per a siyara»[17] i «Cant de l'iniciat», incloses en aquest llibre, porten la indicació de l'instrument musical d'acompanyament més escaient: flauta, khalam (mena de guitarra de quatre cordes), balafong (xilòfon), rîti (viola), tama (tam-tam petit), gorong (tam-tam curt de timbre greu), etc.

«I ja que m'he d'explicar sobre els meus poemes —escriu Senghor en el ja esmentat advertiment final d'Etiòpics— he de confessar que gairebé tots els éssers i les coses que evoquen són de la meva contrada: alguns poblats sereres perduts enmig dels tanns[7], els boscos, els bolongs[18] i els camps. En tinc prou d'esmentar-los per reviure el regne de la infantesa —i el lector amb mi, espero— a través de boscos de símbols. Hi he viscut antany, amb els pastors i els pagesos. El meu pare m'apallissava sovint al vespre, tot fent-me retret de les meves vagabunderies... He viscut, doncs, en aquest reialme, he vist amb els meus ulls, he sentit amb les meves orelles els éssers fabulosos més enllà de les coses: els kuss[19] en els tamarindes, els cocodrils guardians de les fonts, els manatís que canten al riu, el morts del poblat i els avantpassats que em parlaven, iniciant-me en les veritats alternades de la nit i el migjorn». En efecte, els poemes més representatius de Senghor fan reviure aquest món de la infantesa: Joal, el poble nadiu, la casa gran de Dyilor, a l'eixida de la qual les esposes de l'home (el pare) departeixen a «l'ombra lunar del ficus solitari»; la joia pagana de les festes tradicionals («els festins funeraris fumejant amb la sang dels ramats degollats») i religioses d'importació («les veus paganes ritmant el Tantum Ergo»), l'harmonia d'una societat patriarcal que reconeix com a valors essencials l'honor i el menyspreu del diner, les cerimònies tradicionals d'iniciació, l'autenticitat, en fi, d'un món més enllà de les aparences, alhora real i misteriós, on els morts conviuen amb els vius, on els avantpassats es fan presents per signes i símbols.

Tokô'Wally, oncle, recordes les nits
  d'antany quan s'afeixugava el meu
  cap
  sobre el teu dors de paciència?
O que, donant-te la mà, la teva em
  guiava enmig de tenebres i signes?
(Cants d'ombra: «Que m'acompanyin
  kores i balafong»)

Tot aquest món es fa palès per la sola força de la paraula, que, més que un valor descriptiu o evocador, té per als africans un valor creador. El nom, per exemple, ultrapassa el símbol i l'estat civil, fa ésser la persona, és la persona.

I jo redic el teu nom: Dyallo!
I tu redius el meu nom: Senghor!»
(Hòsties negres: «Mediterrània»)

Anomenant els éssers i les coses, el poeta recrea el seu món, el fa reviure, li dóna cos i ànima. El Joal! del poema no és una senzilla evocació, sinó la recreació del poblat que es fa real i present pel sol fet d'anomenar-lo. Poder màgic, encantatori de la paraula. Més encara, poder creador: la paraula del poeta és com la del Déu del Gènesi, o el Nommo de les cosmogonies de certs pobles d'Àfrica.

Malgrat els esforços del poeta per retenir-la, la infantesa s'esmuny; la serenitat i l'harmonia del món que representa s'esmicolen irremissiblement i l'adult Senghor afronta una realitat dura i coent que el du a la contestació de tot un sistema, el colonial, que ha conduït el continent negre a l'alienació i al caos. Així es revolta contra «les mans blanques que engegaren els trets que enderrocaren els imperis», que «abatiren la forest negra per fer-ne travesses de via fèrria»[20]. Tanmateix, assimilat a una cultura d'importació (cultura, d'altra banda, encisadora), no vol treure la seva «reserva d'odi», perquè finalment ell, el catedràtic de gramàtica francesa, el «pastor de testes rosses», el poeta que s'expressa en una llengua aliena al seu poble, forma part integrant d'aquest mateix món que rebutja. Quina serà, doncs, la solució? Una simbiosi, un secretisme doctrinal que li ha valgut severes crítiques per part, sobretot, de la joventut intel.lectual menys conformista que els seus davanters. Arrelat a la terra africana que nodreix la seva personalitat més pregona («Som els homes de la dansa els peus dels quals reprenen vigor en colpejar la terra dura») i marcat ensems per la cultura occidental a la que no pot renunciar («I també Europa a la que estem lligats pel llombrígol»)[21], Leopold Sedar Senghor es defineix a si mateix com un «mestís cultural». Així, doncs, la seva poesia, el seu projecte de Negritud, al mateix temps raó social i professió de fe, pretén promoure una nova civilització en la que es fondrien harmònicament els valors humans més genuïns d'Àfrica i d'Occident, fent esclatar «l'alba transparent d'un jorn novell»[22]. L'ombra de Senghor és l'exemple d'una realitat cultural fonamental ambigua de l'Àfrica contemporània, on les més genuïnes tradicions orals s'escriuen en llengües d'importació.

(1) Arbre ombrívol de fulles llustroses, anomenat també caoba del Senegal.
(2) Els sereres són un grup ètnic del Senegal, probablement autòcton, que habita sobretot a la regió del Sine-Salum, al sud de Dakar. Al segle XIV sofrí la invasió dels conqueridors mandingues o malinkes, els descendents dels quals, els guelowars, formen encara una veritable aristocràcia entre els sereres. Senghor és fill de pare serere i de mare d'origen peule, poble de pastors procedent de la regió del Futa, a la riba esquerra del riu Senegal.
(3) El cognom Senghor és probablement d'origen portuguès i vindria de «senhor», senyor. Joal fou fundat pels navegants protuguesos el segle XVI.
(4) Oncle en llengua serere.
(5) Buré, regió de l'Alt Bakhoi, afluent del riu Senegal; Bundú, regió de l'Alt Gàmbia.
(6) Instruments musicals africans; la kora és una mena d'arpa i el balafong, una mena de xilòfon.
(7) Tann, planura que recobreix el mar a l'època de les grans marees.
(8) Enmig d'altres ètnies guanyades a l'Islam, —els wolofs, per exemple— la majoria dels sereres són catòlics. Tanmateix, islamitzats o cristianitzats, en tots els pobles africans roman un fons palès d'animisme.
(9) Segons precisa J-P Sartre en «Orfeu Negre», prefaci a l'**Antologia de la nova poesia africana i malgaix de llengua francesa**, publicada per Senghor el 1948, la Negritud és «certa actitud afectiva envers el món».
(10) La idea de Negritud no és compartida per tots els escriptors negres. Els intel.lectuals negres anglòfons s'han mostrat particularment crítics al respecte. El premi Nobel nigerià Wole Soyinka és l'autor del conegut acudit: «El tigre no proclama pas la seva tigritud, sinó que salta sobre la presa». Tanmateix, cal dir que, si més no, la Negritud, sota diferents facetes, ha estat un arma reivindicativa per a tota una generació d'intel.lectuals negres francòfons.
(11) Nom donat durant la guerra de 1940-45 als camps alemanys on eren internats els presoners de guerra que no eren oficials.
(12) L'hivernatge és el nom donat a l'estació de les pluges en la zona sudano-saheliana. Al Senegal s'estén del juny fins el setembre.
(13) Músics i poetes, els griots i els dyâlis són els trobadors de l'Àfrica negra.
(14), (15) Leopold Sedar Senghor: **Llibertat I: Negritud i Humanisme**.
(16) **Etiòpics**: advertiment final
(17) Les sinyares són les dames de l'alta societat serere, del portuguès «senhora».
(18) Bolong, braç de mar vorejat de mangles.
(19) Kuss, genis que recorden els primitius habitants de l'Àfrica negra, els pigmeus, que foren exterminats o arraconats pels grans negres.
(20) **Cants d'ombra**: «Neu sobre París».
(21) **Cants d'ombra**: «Pregària a les màscares».
(22) **Hòsties negres**: «A la crida de la raça de Saba».

Illa de Goré: una casa d'estil colonial

Els tres poemes que segueixen pertanyen al primer recull, Cants d'Ombra (1945), i figuren entre els més coneguts.

El primer és un cant a la dona, símbol de la terra africana, que el poeta descobreix en un tombant decisiu de la seva vida, «de dalt d'un alt coll calcinat». Cal que fixi aquesta visió fugissera abans que el «destí gelós» (el temps, el progrés) no la destrueixi per possibilitar el curs de la vida.

En el segon, el nom en apòstrofe fa reviure el poblat de la infantesa, amb el seu paisatge vital (les sinyares, els griots, les festes, les lluites), realçat per pinzellades de color (l'ombra verda, els fasts del Ponent, la sang dels ramats degollats) i notes acústiques (el brogit de les baralles, les rapsòdies dels griots, les veus paganes ritmant el Tantum Ergo) que composen un quadre viu i esplendorós que contrasta amb la lassitud i la grisor dels jorns d'Europa.

Màscara negra, dedicat a Picasso, un dels primers a valorar l'art negre, evoca Kumba Tam, deessa de la Beutat entre els sereres, sota l'aparença d'una màscara. Partint d'una evocació sensual en la que palpita encara una resta de vida (la febre dels cabells, el front corb), suggereix després l'absència i el silenci (les parpelles closes, l'acord mut) i el caràcter intemporal i primari de la forma que contempla el poeta (semblant tancat a l'efímer, creat abans la memòria dels temps). El «monocord» final, aplicat a l'esguard i no pas al so, més que la monotonia, suggereix la concentració i la intensitat.

Òscar Segarra

Dona negra

Dona nua, dona negra
Vestida del teu color que és vida, de la teva forma que és beutat!
He crescut a la teva ombra; la dolçor de les teves mans em cobria els ulls.
I heus aquí que al cor de l'Estiu i del Migjorn, et descobreixo
    Terra promesa, de dalt d'un alt coll calcinat
I la teva beutat em colpeix a ple cor, com l'esclat d'una àliga.

Dona nua, dona obscura
Fruit madur de carn ferma, foscos èxtasis del vi negre,
    boca que em fas lírica la boca
Sabana d'horitzons purs, sabana que fremeixes a les carícies
    fervents del Vent de l'Est
Tam-tam esculpit, tam-tam tensat que brames sota els dits del
    Vencedor
La teva veu greu de contralt és el cant espiritual de l'Amada.

Dona nua, dona obscura
Oli que cap alè no ondula, oli calm als lloms de l'atleta,
    als lloms dels Prínceps del Malí
Gasela de lligams celestes, les perles són estels damunt
    la nit de la teva pell
Delícies dels jocs de l'esperit, els reflexos de l'or roig
    sobre la teva pell que miroteja
A l'ombra de la teva cabellera, se m'esclareix l'angoixa als sols
    pròxims dels teus ulls.

Dona nua, dona negra
Jo canto la teva beutat que passa, forma que jo fixo en l'Eternal,
Abans que el Destí gelós no et redueixi a cendres per a nodrir
    les rels de la vida.

Una escola corànica

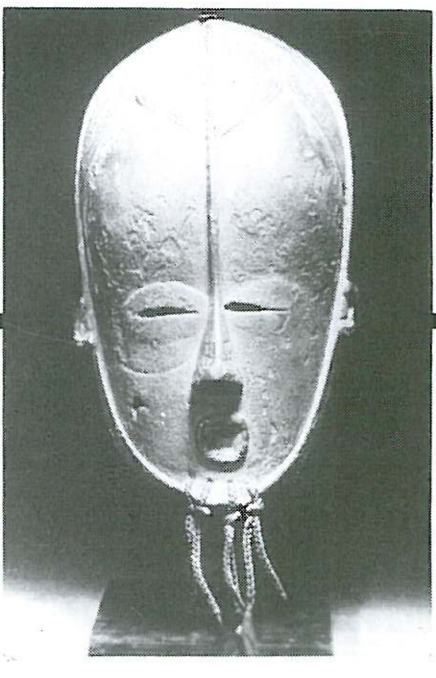
FEMME NOIRE

Femme nue, femme noire
Vetue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté!
J'ai grandi à ton ombre; la douceur de tes mains bandait
    mes yeux.
Et voilà qu'au coeur de l'Été et de Midi, je te découvre
    Terre promise, du haut d'un haut col calciné
Et ta beauté me foudroie en plein coeur, comme l'éclair
    d'un aigle.

Femme nue, femme obscure
Fruit mûr à la chair ferme, sombres extases du vin noir,
    bouche qui fais lyrique ma bouche
Savane aux horizons purs, savane qui frémis aux
    caresses ferventes du Vent d'Est
Tamtam sculpté, tamtam tendu qui grondes sous les
    doigts du Vainqueur
Ta voix grave de contre-alto est le chant spirituel de l'Aimée.

Femme nue, femme obscure
Huile que ne ride nul souffle, huile calme aux flancs
    de l'athlète, aux flancs des princes du Mali
Gazelle aux attaches célestes, les perles sont étoiles sur
    la nuit de ta peau
Délices des jeux de l'esprit, les reflets de l'or rouge sur
    ta peau qui se moire
A l'ombre de ta chevelure, s'éclaire mon angoisse aux
    soleils prochains de tes yeux.

Femme nue, femme noire
Je chante ta beauté qui passe, forme que je fixe dans
    l'Éternel,
Avant que le Destin jaloux ne te réduise en cendres
    pour nourrir les racines de la vie.



Màscara

Joal[1]

Joal!
Recordo.

Recordo les sinyares[2] a l'ombra verda de les porxades
Les sinyares d'ulls surreals com un clar de lluna damunt la sorra

Recordo els fasts del Ponent
On Kumba N'Dofene[3] volia fer-se tallar el mantell reial.

Recordo els festins funebres fumejant amb la sang dels ramats de
El brogit de les baralles, les rapsòdies dels griots[4].

Recordo les veus paganes ritmant el *Tantum Ergo,*
I les processons i les palmes i els arcs de triomf.

Recordo la dansa de les noies núbils
Els cors de lluita –oh! la dansa final dels jovencells, bust
Inclinat esvelt, i el pur crit d'amor de les dones
–*Kor Siga!*[5]

Recordo, recordo...
El meu cap ritmant
Quin las caminar al llarg dels jorns d'Europa on de vegades
Apareix un jazz orfe que sanglota sanglota sanglota.

(1) Nom del poblat on nasqué el poeta.
(2) Dames de l'alta societat. Del Portugués «Senhora». Aquest terme s'aplicava sobretot a les mulates de Sant Lluís i de l'Illa de Goré que gaudien de la condició de «Dames» en la societat colonial.
(3) Kumba N'Dofene Dyuf, rei del Sine, descendent dels conqueridors malinkes, perdé les seves terres el 1925. Fins a aquesta època havia viscut enmig d'un luxe que, als ulls del jove Senghor, devia ésser el dels antics emperadors del Mali.
(4) Rapsodes i músics.
(5) Exclamació en les lluites. *Kor* vol dir home o campió i va seguit del nom d'una dona, la mare, la germana o la promesa.

Ofrenes de vi de palma i de llet al peu dels grans formatgers (arbres)

JOAL

Joal!
Je me rappelle.

Je me rappelle les signares à l'ombre verte des vérandas
Les signares aux yeux surréels comme un clair de lune
    sur la grève.

Je me rappelle les fastes du Couchant
Où Koumba N'Dofène voulait faire tailler son manteau royal.

Je me rappelle les festins funèbres fumant du sang des
    troupeaux égorgés
Du bruit des querelles, des rhapsodies des friots.

Je me rappelle les voix païennes rythmant le *Tantum Ergo,*
Et les processions et les palmes et les arcs de triomphe.

Je me rappelle la danse des filles nubiles
Les choeurs de lutte — oh! la danse finale des jeunes
    hommes, buste
Penché élancé, et le pur cri d'amour des femmes
— *Kor Siga!*

Je me rappelle, je me rappelle...
Ma tête rythmant
Quelle marche lasse le long des jours d'Europe où
    parfois
Apparaît un jazz orphelin qui sanglote sanglote sanglote.

Màscara negra

A Pablo Picasso

Dorm i reposa sobre el candor de la sorra.
Kumba Tamb[1] dorm. Una palma verda vela la febre dels
    cabells, encoura el front corb
Les parpelles closes, copa doble i fonts segellades.
Aquest fi creixent, aquest llavi més negre i a penes feixuc
    –on és el somriure de la dona còmplice?
Les patenes de les galtes, el dibuix del mentó canten
    l'acord mut.
Semblant de màscara tencat a l'efímer, sens ulls sens
    matèria
Testa de bronze perfecta amb la pàtina de temps
Que no sollen afaits ni rojors ni arrugues ni traces de
    llàgrimes ni besades
Oh semblant tal com Déu t'ha creat abans la memòria mateixa
    dels temps
Semblant de l'alba del món, no t'obris com un
    coll tendre per a torbar la meva carn.
Jo t'adoro, oh Beutat, amb el meu ull monocord!

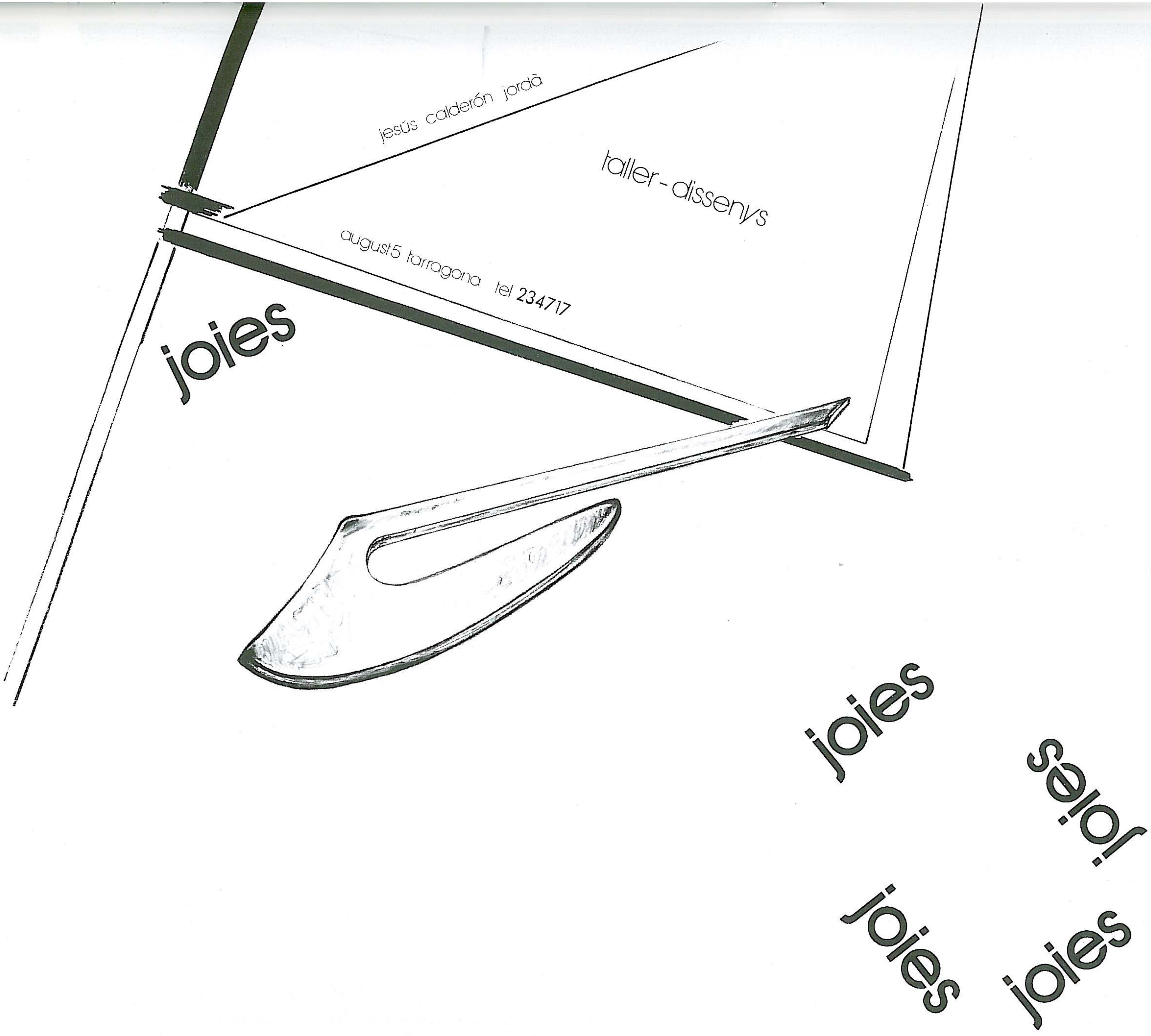
(1) Deessa de la beutat en la mitologia serere.

Goré (illa davant Dakar): la casa dels esclaus, per la porta que dóna al mar embarcaven els esclaus cap a Amèrica. Segons la tradició, aquí van néixer els *negro spirituals*

MASQUE NÈGRE

A Pablo Picasso

Elle dort et repose sur la candeur du sable.
Koumba Tam dort. Une palme verte voile la fièvre
    des cheveux, cuivre le front courbe
Les paupières closes, coupe double et sources scellées.
Ce fin croissant, cette lèvre plus noire et lourde à peine
— où le sourire de la femme complice?
Les patènes es joues, le dessin du menton chantent
    l'accord muet.
Visage de masque fermé à l'éphémère, sans yeux sans
    matière
Tête de bronze parfaite et sa patine de temps
Que ne souillent fards ni rougeur ni rides, ni traces de
    larmes ni de baisers
O visage tel que Dieu t'a créé avant la mémoire même
    des âges
Visage de l'aube du monde, ne t'ouvre pas comme un
    col tendre pour émouvoir ma chair.
Je t'adore, ô Beauté, de mon oeil monocorde!


jesús calderón jordà
taller-dissenys
august 5 tarragona tel 234717
joies
joies
joies
joies
joies

CARTELL
PREMIS REUS 1988

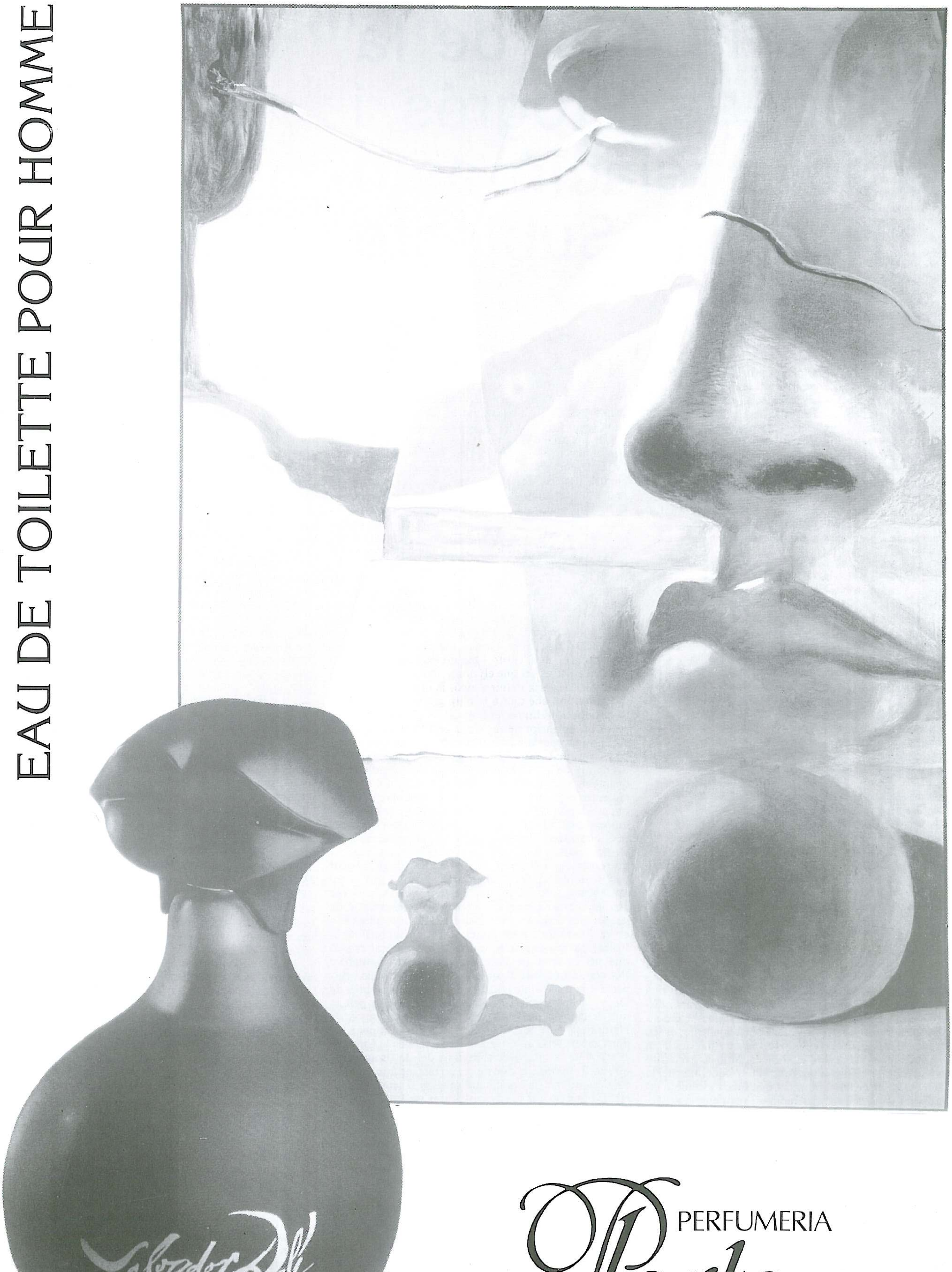
III BECA DE RECERCA PREMI MEMORIAL JOSEP M. PROUS I VILA
II MOSTRA ESTATAL D'ART FOTOGRÀFIC CONTEMPORANI
IV PREMI CIUTAT DE REUS DE CANÇÓ PER A INFANTS
PREMI CIUTAT DE REUS DE FOTOGRAFIA 1988
IX SALÓ ARTS PLÀSTIQUES BAIX CAMP
VI PREMI ANTONI PEDROL I RIUS

INSTITUT MUNICIPAL D'ACCIÓ CULTURAL REUS

Ajuntament de Reus

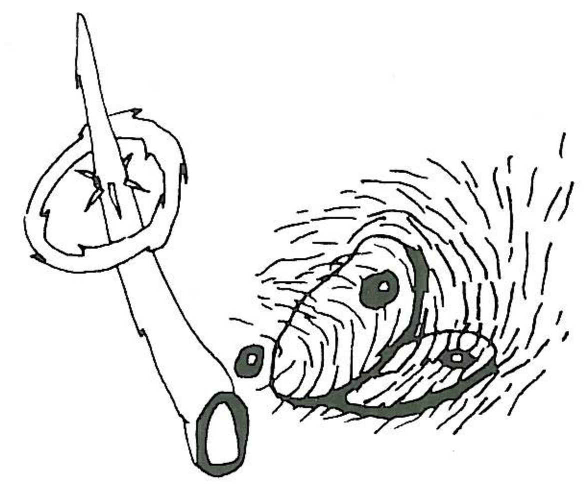
CENTRE DE LECTURA
REUS 1859

EAU DE TOILETTE POUR HOMME



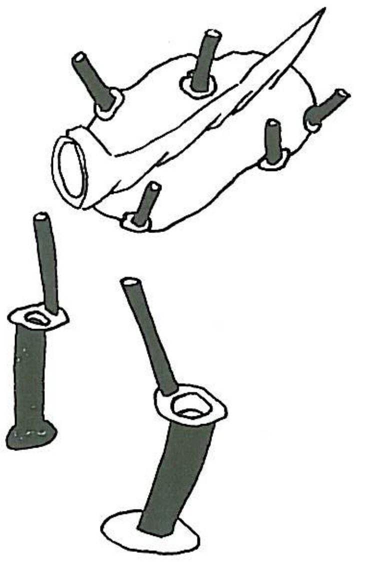
PERFUMERIA
Porta
REUS

Sobre la crisi de la noció de Progrés i la seva relació amb la noció de Subjecte



Pere Saborit i Codina

Per tal d'esmorteir la presència inquietant d'aquest món aliè als nostres interessos intel.lectuals (opacitat intel.lectual de l'existència, manca de raó de ser, d'un «principi de raó suficient») i afectius (solitud, sofriment, estupidesa...), l'home seria, per inèrcia, un fabricant d'il.lusions —en els dos sentits del terme: quelcom fictici i, alhora, quelcom que es desitja que hi sigui—. Tard o d'hora, però, sempre esdevé quelcom (justament el que ens mou a crear-nos-les!) que trenca amb deu mil trossos el fi cristall de què estan fetes aquestes il.lusions, que aniria des de qualsevol situació d'absurd quotidià fins a la mort; però no com a idea, sinó com a fet, ja que parlar de la mort

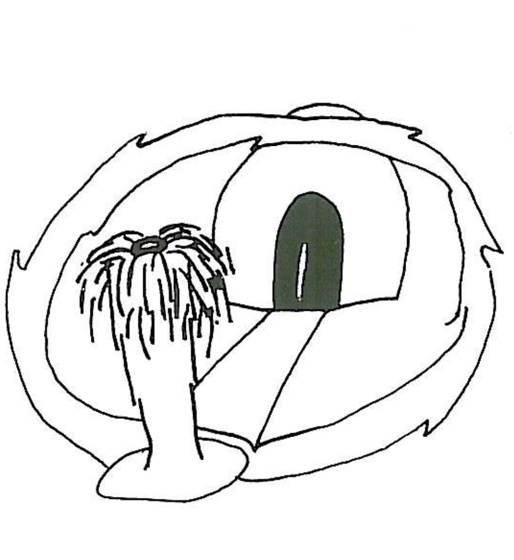


com a idea, com a concepte, seria expressió de la mateixa estratègia il.lusòria, la qual procura no tant no referir-se als aspectes negatius de l'existència, tot fent veure que no hi són, el que seria molt ingenu, sinó més aviat neutralitzar-los tot presentant-los en i amb una forma amable i digerible, aparentment integrats i dissolts en un circuit d'intel.ligibilitat. En aquest cas concret de la mort, en presentar-la com a concepte, el seu camp semàntic afectaria tota forma de vida, des d'un vegetal qualsevol a tots els homes, amb la pretensió d'eliminar la paorosa singularitat irreductible de la mort d'un ésser humà (amb el que més s'assembla un individu concret és al seu cadaver, però en presentar-ho com el pas de la «vida» a la «mort» sembla que el trànsit sigui més dificultós o, almenys, més transcendent).

Doncs bé, crec que la noció de Progrés seria l'última gran il.lusió que l'home s'ha creat, i no només en seria una forma més, sinó que crec que hauria estat la més aconseguida; el que permetria entendre la gravetat de la seva caiguda en la mesura que suposaria que no ens trobem en una crisi més, sinó en la Crisi per excel.lència. I el que faria que la noció de Progrés fos la il.lusió més reeixida seria el seu peculiar equilibri que mantindria entre la forma il.lusòria tradicional de la divinitat (cronològicament i psicològicament prèvia a totes les altres, inclosa la de Progrés), que pel seu caràcter extrem deixaria entreveure la seva fragilitat de constructe gratuït, i la consciència de la condició humana real que ens mou a fabricar-nos il.lusions amb tal de —tot enganyant-nos els uns als altres, mitjançant una complicitat silenciosa— autoconvèncer-nos que aquesta vida té sentit. Dit d'una altra manera, la noció de Progrés seria «l'ombra de Déu» més capaç d'il.luminar el camí de l'home després d'haver-se apagat el focus de llum. La justificació del sofriment —que seria la raó de ser de tota forma de divinitat, ja que, al cap i a la fi, l'altre gran factor que es diu que ha portat l'home a creure (no comprendre l'Univers) es podria reduir a aquest, ja que el que pretén la comprensió, més enllà d'un simple «amor al saber» o entreteniment intel.lectual, és eliminar el desconcert i neguit que provoca el no-saber— no vindria donada des d'un altre món ubicat fora del temps i espai humans, tal com passava amb la idea de Déu, sinó que seria resultat del mateix desenvolupament de les accions i el temps humans; però un desenvolupament regit per necessitat. No es podria parlar, per tant, pròpiament de progrés quan hom es limita a mirar cap enrera i constata que hi ha hagut una millora, ja que sempre hi hauria la possibilitat d'associar progrés amb atzar, és a dir, podria ser que no s'hagués millorat o que en el futur no se seguís donant tal progrés, el que comportaria un desconcert incompatible amb la idea mateixa de Progrés; cal, doncs, afirmar la presència d'una necessitat que asseguri que seguirà havent progrés en el futur. Una necessitat que es manifestaria a través del que els homes fan i els passa, però que no es deixaria reduir a això, ja que obeiria un Ordre autònom, aliè tant a la pura gratuïtat atzarosa de les produccions humanes com del fet que passin coses, sense un «principi de raó suficient» que les expliqui. Aquí no es podria parlar d'altra necessitat que la dels fets consumats, tractant-se, doncs, d'una necessitat «vertical» de la constatació d'un fet una vegada ha esdevingut, i no d'una necessitat «horitzontal» de relació entre elements o esdeveniments amb els quals trabar el conjunt del que existeix (tot fent del que hi ha un «món») amb afany tranquil.litzador de poder preveure el que esdevindrà en el futur (no ja la reacció d'un element químic o el pas d'un cometa a segles vista, sinó respecte al que és important en la vida de la gent (les fites de la seva biografia), encara que sigui mitjançant una mera aproximació estadística. Tot això és el que ens portaria a fer extensiva la relació de les nocions de necessitat i ordre a la de naturalesa (no en va Aristòtil defineix aquesta així, al Llibre II de la Física, per via negativa, tot dient que natural és allò que no és fruit de l'atzar ni de l'acció humana). Per cert, a propòsit d'aquesta darrera referència i respecte a la qüestió de les dues altres grans «ombres de Déu», la importància de les quals algú podria pensar que descuidem, aquestes serien, en primer lloc, la de Naturalesa —de passada diríem que fins i tot per a alguns autors seria anterior a la Déu— i la de la Ciència, el valor de la qual crec subsidiari del de Progrés pel que aquí tractem, ja que de res no ens serviria una naturalesa que no es pogués millorar en el temps ni una ciència que no ens pogués assegurar un futur millor.

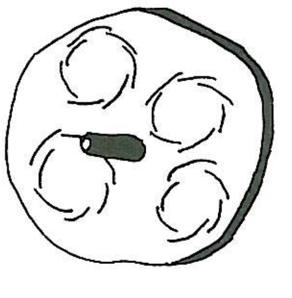
Però, en fi, totes les històries tenen un final, fins i tot la història de la Història, i sembla que el d'aquesta també ha arribat. Al cap i a la fi no hauria de sorprendre massa ni als mateixos apologetes de la idea de Progrés, tenint en compte que per mostrar l'avenç imparable del progrés despiegant-se al llarg del temps s'ha recorregut constantment a la imatge del conjunt de la humanitat com un únic i gran home (amb el que s'asseguraria que hi hagués «algú» que anés experimentant les successives millores en el transcurs del temps) que en l'antiguitat hauria viscut la seva infància i en l'època moderna avançaria en el seu procés de creixença i maduració. No cal dir que el Progrés seria la il.lusió moderna per excel.lència, els antics (els grecs, per exemple) no tenien per què amb la seva religiositat viscuda amb més intensitat que l'home modern, en tenien prou per satisfer les seves ànsies de justificació de l'existència, a part d'altres factors, com un passat històric relativament curt on poder distingir etapes amb consegüents avenços i una manca de consciència d'igualtat i unitat de tots els membres de l'espècie humana. Aleshores, en forçar l'analogia, no és d'estranyar que, a aquest home, també li hagi arribat la seva vellesa (i mort per als més radicals). El cas és que sembla que realment la crisi de la noció de Progrés ha deixat de ser un rumor i ha passat a tenir la consistència d'un esdeveniment. Notem la seva presència insistent que ens força a parlar-ne tot i no poder dir exactament en què consisteix, ja que si poguéssim, si es deixés digerir totalment per la nostra intel.ligibilitat sense que notéssim que queda un marge irreductible a les nostres representacions, passaria a ser un fet qualsevol. I és que crec que la diferència entre fet i esdeveniment es basa que mentre l'esdeveniment ens mouria a pensar (tot i que molt repetit, amb el que s'eliminaria per tant l'excepcionalitat com a tret tradicional definitori d'esdeveniment, i és que, en definitiva, tot va ser en el seu moment original i sorprenent) el fet no; de tota manera aquí algú podria dir que la distinció no té en compte el factor temporal, el qual en comportar l'avenç del saber faria que tot esdeveniment acabés reduït a fet. Davant aquesta possible objecció crec que val a dir que segurament aquí es decideix un dels criteris per reconèixer en què consisteix la tasca filosòfica, com a capacitat de replantejar el que el sentit comú, la ciència, etc. dóna per enllestit.

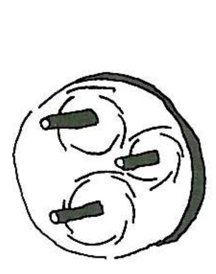
La fi de la noció de Progrés —que es podria entendre com el pas de la «creença» en el Progrés, com a atmosfera intel.lectual i vital que embolcallava la gent, a ser una «idea»; és a dir, una noció intel.lectual objecte de discussió teòrica, però sense conseqüències vitals, de forma anàloga amb el que passa a l'home modern urbà, el qual si pot parlar de la naturalesa (tot i amb la pretensió de tornar a ella tal com palesa el discurs ecologista) és justament perquè ja no la viu, en haver-se'n distanciat— no hauria portat tant a constatar el buit de la seva absència, sinó, més aviat, el fet que el Progrés passaria a ser interpretat com un relat més, com una forma més de narrar(-nos) les coses entre moltes altres formes possibles. El Progrés hauria passat de l'ordre dels fets al de les interpretacions. El que comportaria no només la pèrdua «qualitativa» de



pretensió de veritat objectiva a constructe gratuït, sinó també —i aquest seria un aspecte en el que no s'hi sol posar massa èmfasi— la pèrdua «quantitativa», en el sentit que mentre els fets serien inventariables en formar un conjunt finit, amb fronteres precises que delimitarien i separarien els uns dels altres, les interpretacions s'interseccionarien i generarien una combinatòria pràcticament infinita.

Després de les tres «ferides narcissistes» de què parlava Freud, que s'ha infligit l'home occidental a ell mateix (la primera, per part de Copèrnic, en desplaçar-nos del centre físic de l'Univers; la segona, per part de Darwin, en dir-nos que l'home no és radi-



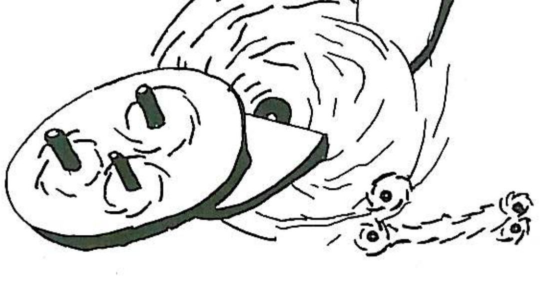


calment diferent i superior (fet a «imatge i semblança de Déu») de la resta de formes de vida que poblen el planeta, sinó que és una espècie animal més resultat de l'evolució conjunta (i per tant té més en comú amb els micos que amb els àngels), que podria —aquí justament crec que rau la part més profunda de la ferida, que tocaria l'os— perfectament no haver aparegut; i la tercera, que el mateix Freud hauria assenyalat, consistiria a fer-nos adonar que la nostra vida conscient no és ni molt menys el centre regidor de la nostra conducta, sinó tan sols la punta de l'iceberg (segons la cèlebre imatge) de les forces que ens mouen realment a viure —encara que avui dia aquesta ferida perduraria més com a sospita de l'existència d'un condicionant desconegut dels nostres actes que com a constatació dels condicionants concrets apuntats per Freud i altres «mestres de la sospita»—), l'home hauria passat clarament del centre a la perifèria (i no crec que sigui vàlida l'observació de Deleuze al respecte, quan diu, a propòsit de Copèrnic, que tot i que l'home queda desplaçat de la seva situació de privilegi és ell qui segueix decidint, i per tant no deixa de ser un luxe que es permet l'home com a atorgador de sentit i de valor; i és que no serveix de res adonar-nos del que ens és perjudicial, del que ens revela la lucidesa, ja que el que fa, en tot cas, és redundar la nostra insignificància). Doncs bé, ja que estàvem parlant del pas de fets a interpretacions, particular contribució de Nietzsche, amb aquesta s'hauria operat un nou desplaçament de la condició humana, que hauria passat de la certesa d'ocupar la perifèria a ser equidistant a tot, però sense referència fixa (i caldrà veure si amb el canvi s'hi ha sortit guanyant o perdent!).

I tot aquest trasbals de la noció de Progrés, com afectaria la noció de Subjecte? O potser és discutible la pertinença de la pregunta i caldria formular-la a l'inrevés: com afecta la crisi de la noció de Subjecte a la de Progrés? És a dir, quina és la peça de dòmino que en caure tomba l'altra? El Progrés i el Subjecte, com a nocions, serien cara i creu d'una mateixa moneda il.lusòria (hi hauria uns fets i un vector de sentit, col.lectius en un cas i individuals en l'altre; la diferència seria, per tant, merament quantitativa). Però, aleshores, per què donar preeminència al Progrés? El motiu és el següent, com ja he dit abans, la noció de Progrés seria la producció il.lusòria més reeixida de l'home, més, per exemple, que la de Déu (massa extrema i forçada, i per tant molt vulnerable) i més també que la que ara ens ocupa, la de Subjecte, la qual seria massa immediata i massa fàcil, és la il.lusió que deixa entreveure més fàcilment l'interès que l'anima. Sense endinsar-nos en una crítica del subjecte substantiu, ja molt desenvolupada, sí que crec adient mencionar un fragment de P.Valéry que, si més no, problematitza la fonamentació de la noció de Subjecte. El text diu així: «La nostra vida no és el conjunt de les coses que ens van passar o que nosaltres vam fer (el que suposaria una vida estranya, enumerable, descriptiva, conclusa) com el de les coses que no hem assolit o que ens han decebut» (Moralités).

I el pitjor de la caiguda de la il.lusió del Progrés (o de la Història) seria adonar-nos que mai no n'hi ha hagut, que no era més que això, una il.lusió (i per tant hauríem quedat sense ni tan sols amb un passat ferm en el qual reconèixer-nos a través de la figura de la nostàlgia; podríem dir que, com la ideologia per a Marx, les il.lusions no tenen història). I pel fet de ser la millor, la més aconseguida, difícilment en podrem trobar una altra que la pugui substituir; el que ens portaria a afirmar que la situació actual de crisi seria resultat, més que de la fallida d'una determinada il.lusió, de la pèrdua de la capacitat de fabricar-ne de noves (almenys amb la pretensió de ser cregudes). És per això que potser en comptes de crisi actual caldria parlar de la present crisi, pel fet que els dos sentits del terme «present» semblen indicar de forma més fidel la nostra situació: hem adquirit plena consciència ara, en el present, de quelcom que sempre ha estat present, tot i que féssim veure que no hi era.

Es tracta d'assumir que mai no hi ha hagut història, que no passa res, que no només no avancem, sinó que ni tan sols ens movem: sempre som al mateix lloc i tot el que fem no és altra cosa que atzar afegit a l'atzar; que no hi ha cap principi unificador de sentit o legitimador de les accions (Subjecte, Déu, Progrés, Naturalesa, Ciència...). Quant a la fallida d'aquestes nocions, crec que cal fer una precisió rellevant: mentre que la caiguda de la majoria d'aquests «ídols», com a marcs d'intel.ligibilitat, suposa la seva desaparició to-



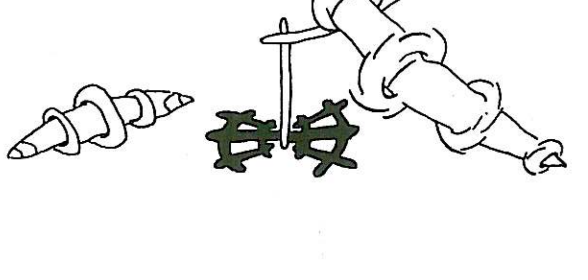
tal ja que no tenien altra funció que aquesta; quant a la idea de Subjecte, la seva pèrdua com a principi d'intel.ligibilitat no la liquida en la seva totalitat ja que roman intacte un altre sentit de Subjecte, com és el de ser un ésser concret capaç de ser feliç (o no); el sentit del qual és impensable en les altres nocions (el plaer o el dolor només poden ser experimentats per individus concrets de carn i ossos). Tenint present això, ara es tractaria de veure si aquesta pèrdua dels grans principis d'intel.ligibilitat de la realitat (entre ells el de Subjecte) afavoreix o perjudica els subjectes —i el canvi de majúscula a minúscula, i de singular a plural, no és òbviament casualitat— en les seves pretensions de felicitat.

Per a qui fonamenta la seva felicitat en la seguretat del poder i el control, tan físics com intel.lectuals, serà insuportable «l'horror vacui» de trobar-se a la intempèrie de la manca de sentit, sense punts de referència fixos que configurin una imatge familiar i acollidora del món (on hom s'hi pogués reconèixer); i el pitjor de tot —definitori de la situació present— seria trobar-se sense prou ànims com per aixecar uns decorats creïbles amb què assegurar un fons d'intel.ligibilitat per a l'existència, després de la caiguda del gran decorat del Progrés, que segurament no era el més espectacular, però, sens dubte, sí el més efectiu. Arribats a aquest punt, algun lector potser es formuli explícitament una sospita respecte al text present, que fins aquí només hauria estat present de forma latent, com és la de pensar que en el fons no ens hem sabut desempallegar de la idea de progrés pel fet de pensar que a partir de determinat moment la gent ha adquirit plena consciència de la banalitat de la noció de progrés, amb el pressupost inequívocament progressista que això ha suposat una millora, encara que semblés paradoxal pel fet que el progrés consistiria justament a haver arribat

a un grau de maduració intel.lectual i valor vital com per assumir que el Progrés no era més que una ficció interessada, i que, a partir d'aquest moment, és difícil creure que pugui seguir funcionant ni que sigui com a idea reguladora —en el sentit kantià—. Davant aquesta possible objecció cal tenir present que aquest aparent progrés, en tot cas, és en l'ordre de la lucidesa (entesa com a capacitat de pensar allò que va més enllà del que ens interessa, tot fent saltar el circuit de reconeixement del sentit comú, la ideologia en el més ampli dels seus sentits, la filosofia tradicional, etc.) i que, lluny de ser una mena de luxe que es permet la noció de Progrés, no deixa de ser el pas necessari amb què firma la seva pròpia sentència de mort (ja li teníem el peu damunt el coll, només calia, perquè quedéssim satisfets del tot, que ell mateix amb les seves pròpies paraules reconeixés que l'hem vençut).

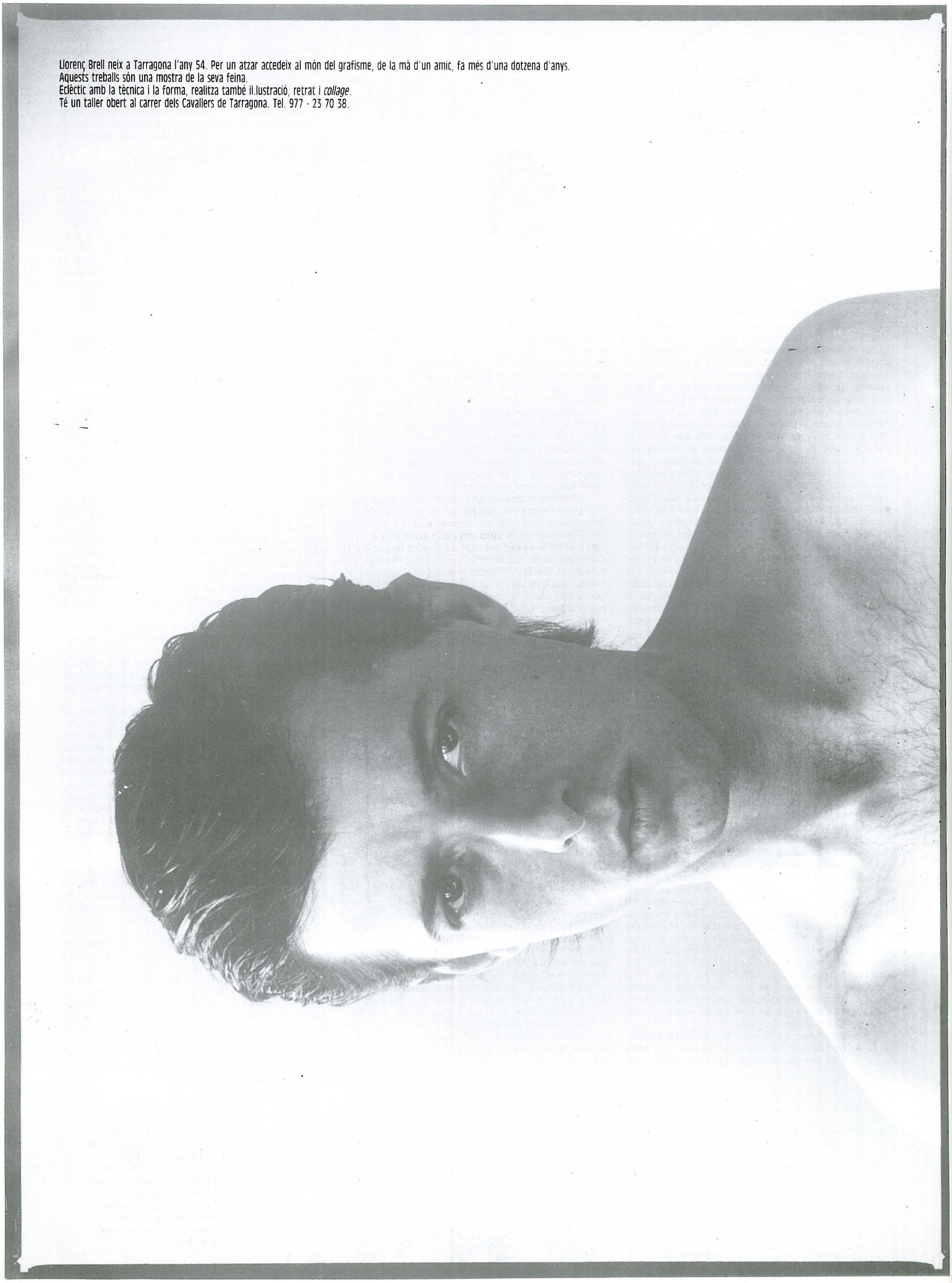
Els que siguin incapaços d'assumir que l'home és insignificant i la realitat no té sentit es veuran abocats a viure a empentes (més que a ser arrossegats) de petites il.lusions a dies vista, o al més terrible dels pessimismes, tot lamentant la pèrdua de les grans il.lusions que els servien com a nord; per contra, qui creu que la màxima joia no s'aconsegueix mitjançant el control i el poder —el que comportaria una satisfacció menor, en el sentit que, tot i estar satisfeta aquesta ànsia en la seva forma màxima, sempre comportaria la tensió i angúnia mínimes de la possibilitat de perdre-ho, en condicionar la felicitat a la possessió de quelcom exterior al propi subjecte, i és que seria incompatible la idea d'una felicitat intensa amb la seguretat plena que durarà indefinidament (el pastor sol oblidar que qui li guarda el ramat té més de llop que d'ovella...)— no només no lamentarà que el món no tingui un sentit, uns centres receptors i emanadors —alhora— d'intel.ligibilitat; sinó que ho celebrarà, perquè, per a aquests subjectes, viure en un món que no controlem racionalment propícia per a la màxima de les alegries, la de sentir-nos desbordats. Una alegria que no estarà condicionada per res exterior a la mera possibilitat de donar-se, que es justificaria, doncs, per ella mateixa, per la satisfacció que genera, superior a la seguretat que dóna el control intel.lectual de l'existència. Per a aquests individus, amants del vertigen, la crisi de la noció de Progrés representaria la caiguda de l'última barrera que s'interposava entre ells i la contemplació de l'abisme.

Il.lustracions d'Aureli Ruiz



Aquests projectes van ser fets entre el juny i el desembre del 1987. Tots s'han realitzat en pintura i pertanyen a una sèrie que encara no té títol. La realització final els inclou dins una instal.lació en un espai reordenat.

Llorenç Brell neix a Tarragona l'any 54. Per un atzar accedeix al món del grafisme, de la mà d'un amic, fa més d'una dotzena d'anys.
Aquests treballs són una mostra de la seva feina.
Eclèctic amb la tècnica i la forma, realitza també il.lustració, retrat i *collage*.
Té un taller obert al carrer dels Cavallers de Tarragona. Tel. 977 - 23 70 38.

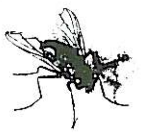


David Balsells

1.

2.

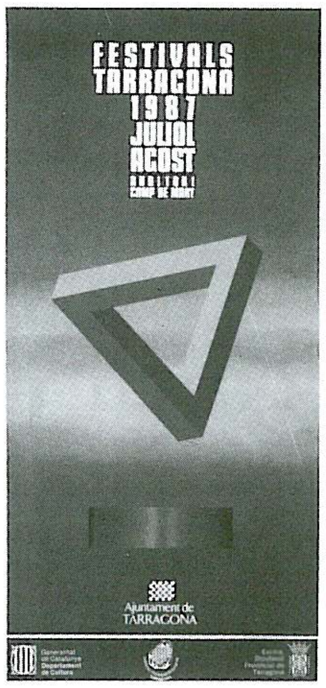
3.



4.

5.

6.



8.

7.

1.— Anagrama Fotogaleria, any 82. (Bitò).

2.— Anagrama. Tenda de discos, any 87.

3.— Marca per a etiqueta de roba, any 86. (Tres tintes).

4.— Dibuix a llapis per a una tarjeta personal, any 86.

5.— Anagrama. Museu d'Art Modern, any 81. (Quatre tintes).

6.— Dibuix a llapis d'un detall de la Torre Romana, Col.legi Provincial d'Advocats de Tarragona. (Bitò).

7.— Logotip per a una tenda de roba de Salou, any 87. (Quatre tintes).

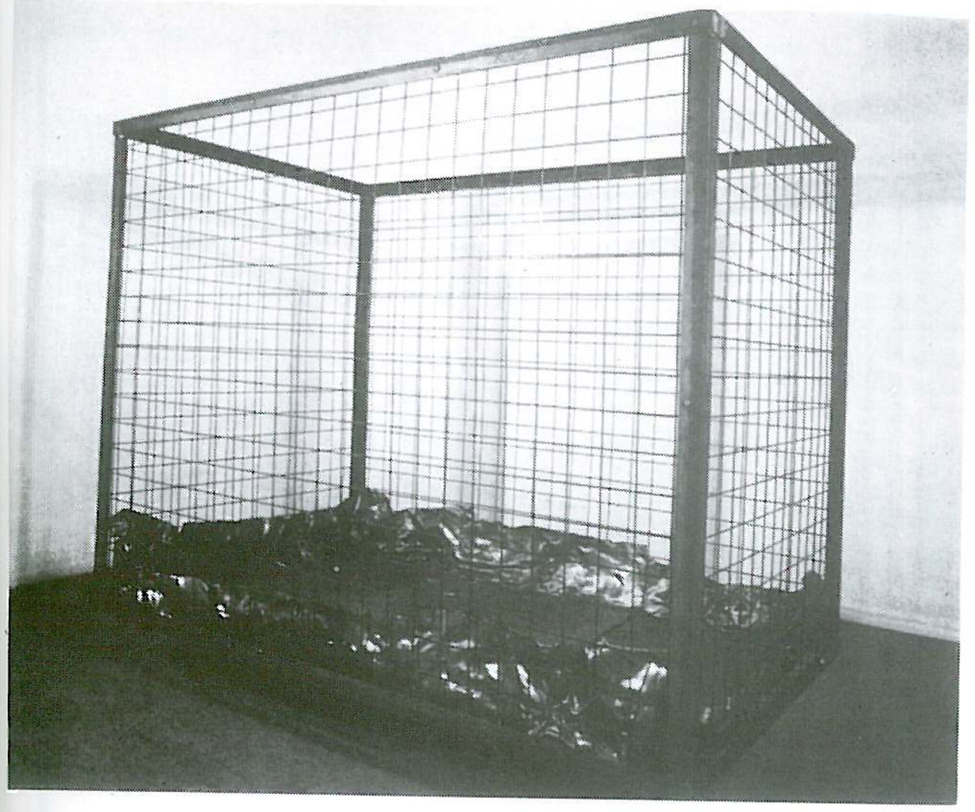
8.— Cartell dels Festivals de Tarragona, any 87. (Quatricromia).

POETES
CARRER SANT LLORENÇ
43003 TARRAGONA CATALUNYA

LA SENSIBILITAT OBJECTUAL EN L'ESCULTURA ESPANYOLA ACTUAL

Baudelaire va dir una vegada que «perquè allò que és Bell és sempre sorprenent, seria absurd pensar que el que és sorprenent és sempre bell» (1). Amb això pretenia posar en guàrdia els seus contemporanis dels riscos d'una valoració exagerada de la novetat i de la sorpresa en la «bellesa moderna» o, si es prefereix, en la modernitat. Des d'aleshores allò que és sorprenent, esbalaïdor i novedós ha impulsat el que es coneix com el paradoxal moment postmodern. Convertit en un valor indispensable en l'escenari de les noves creacions i en un valor autosuficient per si mateix, el sorprenent és capaç d'excloure qualsevol altre valor que no se supediti a ell. Això no significa pas que altres valors no entrin en joc, sinó que és aquest el que determina la lectura global de l'obra; en alguns casos, fins i tot, l'execució de les mateixes. Avui no ens sorprèn veure com es dóna suport a obres en les que tot se supedita a l'efecte de sorpresa. I tampoc com l'artista es converteix en un malabarista de la sorpresa, en un prestidigitador histriònic que diverteix el públic amb efectes sorprenents. Per desgràcia, només diverteix un públic minoritari i especialitzat que, d'altra banda, esdevé cada vegada més fred als cops fàcils, per molt soroll que aquests facin. «En certa manera —i conscients que «la condició postmoderna» quadra, en primer lloc, a l'arquitectura— el que aquesta situació postmoderna i postindustrial ha aconseguit és el realç de l'espectacle, l'escenografia dels aconteixements com a protagonista» (2).

Des de fa temps les noves propostes no són sempre sorprenents, ni tot el que és sorprenent és necessàriament nou. Per força, en els temps de Baudelaire la novetat i la sorpresa eren conceptes indissociables, mentre que avui veiem novetats que no ens sorprenen gens ni mica i ens sentim sorpresos per coses que, de cap de les maneres, són noves. El que és Bell ja no és sempre el que és sorprenent i novedós del Bell modern baudelarià. El que és sorprenent, no obstant això, dissociat ara del que és nou, segueix dictant les estètiques més diverses. Però es confirma el que anticipà Baudelaire: seria absurd pensar que el que és sorprenent és sempre bell.

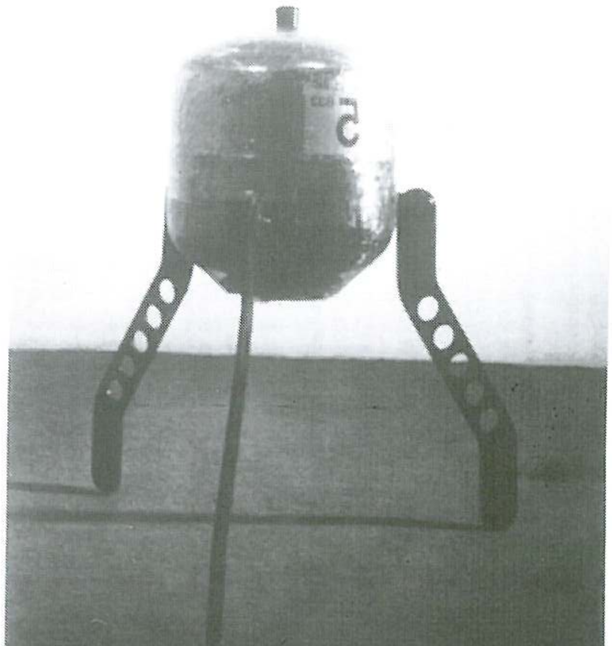


Susana Solano.— «Senza ucelli», 1987, ferro i plom, 220x251x161 cms.

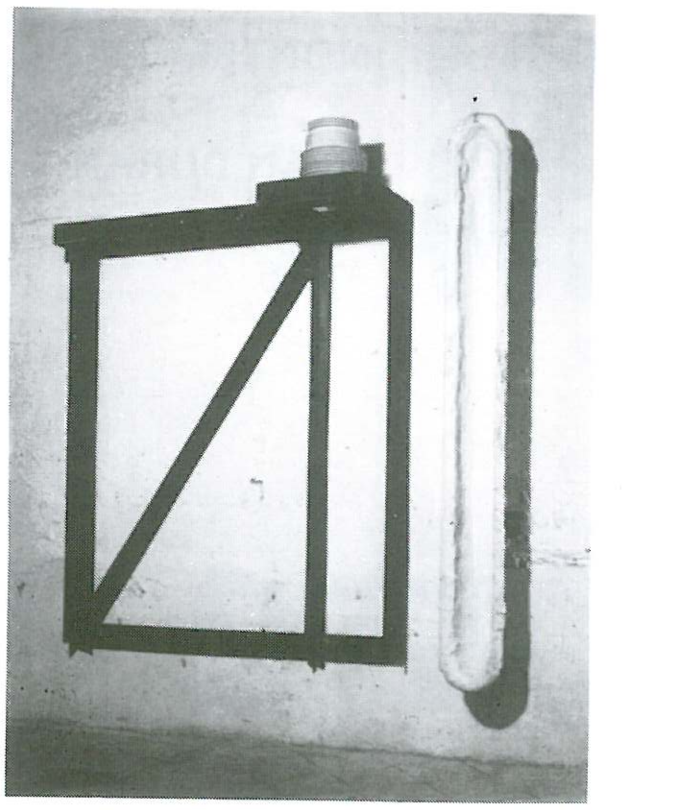
L'obertura democràtica i la sintonització amb el fenomen internacional de la postmodernitat han estat aconteixements simultanis que han fet d'Espanya una fecunda paridora d'artistes. De l'obertura de nous horitzons i de les renovades il.lusions han sorgit altres posicions que han enriquit el nostre art. Potser ha arribat l'hora, després de l'al.luvió dels 80, de recapitular els successos en tots el àmbits de la plàstica, sometent-los a un balanç i a un estudi en profunditat que determini els trets d'identitat principals que els fonamenten.

Aquí només destacaria la significativa sensibilitat objectual en les formes de creació escultòrica espanyola, considerant-la característica essencial de la identitat de l'escultura espanyola en la dècada dels 80, si bé té clars precedents que arranquen en Picasso i arriben fins als conceptuals. Hem establert els orígens d'aquesta sensibilitat objectual en la modernitat de les primeres avantguardes, relacionant-la amb la ciència, la producció industrial i el consum. En els anys 80, amb la postmodernitat, no ha fet més que adquirir una potència i pluritat de significats que encara la fan més representativa d'un art i d'una època determinada. I ja que és una presència que aglutina i aclareix els estils més diversos, creiem que realment és un dels paràmetres necessaris per a un balanç com el que s'acaba de suggerir en l'àmbit de l'escultura. Com es veurà, el que aquí s'entén per sensibilitat objectual proporciona un marc una mica més ampli i elàstic que el definit tradicionalment pels conceptes d'instal.lació, objet-trouvé i ready-made, encara que els inclogui.

Per a Baudelaire la bellesa moderna és produïda per una sensibilitat estètica que els transtorns de la realitat sòcio-econòmica potencien. Per a ell, la modernitat correspon a la situació de l'artista i de la seva obra confrontats a l'univers industrial, així com per a Lyotard la postmodernitat correspon a les cultures d'unes societats que han entrat en una etapa postindustrial. Si insistim a posar en relleu la idea de modernitat és per la seva complexitat i fecunditat, a la qual remeten encara les propostes actuals i, sens dubte, el concepte de postmodernitat, ja que el propi terme remet a allò que vol desplaçar (la modernitat). Cal observar com molts paràmetres de l'estètica actual tenen el seu origen en la modernitat baudelariana i les seves dependències a les exigències de la revolució industrial. Sense anar més lluny, una de les noves formes de creació del segle XX íntimament unida al que sorprèn de la bellesa moderna i a la situació industrial és l'objectual. Cal observar des de la revolució industrial l'allau cada cop més gran dels objectes artificials en les societats urbanes. Des dels seus inicis, l'era de la tècnica té com a conseqüència profunds canvis en la relació de l'home amb l'objecte. L'objecte es veu situat en un lloc privilegiat. Es torna privatiu i significatiu dels àmbits de la ciència, de l'art i del consum. Sense cap mena de dubte, es pot considerar la patent d'una època que s'inicia amb la modernitat i una aresta clau per a la comprensió del complex nou poliedre de l'art contemporani. La vena objectual que travessa el nostre segle XX es manifesta per primera vegada en les apetències modernes de les primeres avantguardes. Ja als seus inicis, en referir-se a aquella sensibilitat objectual, Dalí va dir en **Le Surréalisme au service de la Révolution, 3**: «Els museus s'ompliran ràpidament d'objectes, el tamany, la inutilitat i l'embaràs dels quals obligaran a construir, en els deserts, torres espacials per contenir-los» (3).



Víctor Blasco.— «Un señor calvo», 1987, ferro i plàstic, 150x100x100 cms.



Jordi Colomer.— «Gran doméstico con bañera», 1987, ferro, plom, escaiola, vidre i objectes de porcellana, 190x190x50 cms.

La nova creació escultòrica espanyola ve reivindicant obertament la seva especificitat i la seva identitat com a pràctica artística des de 1985, gràcies al recolzament que ha rebut al nostre país i gràcies també als artistes que l'han fet possible (4). Cal dir que molts artistes, a començaments d'aquesta dècada, de ple en el revival pictòric dels 80, ja es qüestionaven alguns dels valors paradigmàtics que caracteritzen la nova escultura i concretament la vàlua objectual de la creació escultòrica, tan privativa des de 1985 (5). Certament, tampoc no s'ha d'oblidar una certa tradició escultòrica espanyola que ha contribuït a l'obertura de nous horitzons (Oteyza, Chillida, J. González, A. Sánchez).

Les connexions que manté la nostra escultura espanyola amb l'objecte i amb la instal.lació són aspectes comuns a l'escena internacional. De seguida es pensa en la influència del Dadà i els neodadaismes recents, en el art povera italià i anglès, en l'art conceptual i també en les derivacions conceptuals, des de Beuys, Merz o Kounnellis fins a Haim Steinbach o Jeff Koons, en l'art minimal i en altres propostes externes que han cavalcat entre l'objecte i la instal.lació dins el panorama internacional, com en la recent escultura anglesa o en els neo-objectivistes. De seguida es pensa en referències externes sense assenyalar suficientment la tradició experimental espanyola quant a l'objecte, que va des de Picasso fins els conceptuals i les tendències més recents, passant per Dalí, A. Ferrant i Tàpies. Des de Picasso, introductor del concepte d'assemblage més pur amb el seu «Cabeza de Toro» i de l'interès per l'objecte en la seva concepció escultòrica amb el seu «Vaso de ab-

Carles Pazos

senta» (en 1914, simultàniament als primers ready-made de Duchamp); passant per Dalí, el més fèrtil creador d'objectes de funcionament simbòlic de la generació surrealista, Ángel Ferrant, creador d'assemblages d'objet-trouvée, Miró i, posteriorment, Tàpies, amb els seus monuments laics, o Joan Brossa, en les seves accepcions màgiques i simbòliques de l'objecte; fins darrerament els conceptuals i les darreres manifestacions. Sense cap mena de dubte, aquesta sensibilitat de caràcter experimental amb l'objecte constitueix un aspecte essencial de la identitat de l'escultura contemporània espanyola.

En els 80 la seva permanència es fa vigent a través d'una sensibilitat general objectual present entre els artistes en gran part de les seves obres i es materialitza en diferents relacions objectuals i estructures de pensament. Aquestes relacions objectuals poden ser identificades com a pertanyents a un o a altres dels tres grups o àmbits d'actuació següents: en el primer existeix el predomini d'una relació íntima i sentimental amb l'objecte (C. Pazos, P. Noguera, P. Duran, S. Solano, E. Belloti, R. Calero, M. L. Fernández, F. Leiro, M. Llauradó, M. Paz, Riera y Aragó), en el segon el predomini de factors irònics, intel.lectuals i filosòfics (F. Torres, F. Abad, J. Muñoz, A. Bados, T. Badiola, V. Blasco, J. Colomer, J. L. Moraza, Gabriel) i en el tercer la prioritat del que és estructural i formal (S. Aguilar, P. Irazu, M. A. Arrudi, R. Catania, A. Marco, P. Romero, E. Martínez, A. Abad). Cap vinculació de qualsevol obra o artista amb un d'aquests grups no es defineix necessàriament per exclusió dels altres dos grups que resten. És així com un grup o un artista pot incloure en ell mateix criteris de qualsevol dels altres dos grups, o d'ambdós a la vegada, sempre i quan els criteris que el defineixin prevalguin sobre els criteris que defineixen els altres dos grups. Aquesta classificació té un caràcter purament instrumental ja que permet un primer apropament general a la sensibilitat objectual en la diversitat de propostes de la nostra escultura dels 80, però no s'ha d'oblidar que aquestes sensibilitats es barregen en un mateix autor. Com a conseqüència d'això, els criteris de pertinença a un o altre grup quasi mai exclouen els altres dos grups. Per exemple, el tractament dual del que és emotiu i del que és reflexiu, de l'atzar i de l'ordre, del que és surreal i el que és geomètric, és utilitzat per molts artistes per produir tensions expressives, la dialèctica de les quals evita interpretacions unívoques i propicia la metàfora, ja sigui mitjançant l'elecció dels materials o a través dels diversos dispositius operatius (F. Sinaga, J. Colomer, J. Rom, R. Cotanda, E. Lootz, A. Girós, A. Schlosser, M. Saiz, C. Iglesias). És ben clar que determinar la intensitat i freqüència amb què es manifesta en cada artista suposa un estudi detallat de cada cas particular.

En general, les posicions més emocionals respecte a l'objecte practiquen amb preferència l'assemblage, en la mesura que les postures més analítiques i filosòfiques operen amb sistemes construccionistes que utilitzen l'element constructiu i la geometria essencialista. La relació més emocional amb l'objecte possibilita els desplaçaments surreals (desplaçaments que possibiliten contemplar aspectes de l'objecte que ordinàriament no apreciem), d'on generalment es desprenen connotacions sentimentals i eròtiques, ja sigui en termes kistch (C. Pazos) o amb símbols mítics (R. Calero). Els bascos i els valencians són representatius en la seva majoria de l'equilibri estructural mínimal i de les composicions geomètriques construccionistes. Més enllà de l'hermetisme geomètric, els bascos exemplifiquen molt bé la coherència entre la gènesi, l'ontologia de l'obra i la seva realització física. D'altra banda, és en els valencians on les formes geomètriques estan associades no tant a la metafísica caixa oteizana i les seves possibilitats formals com a la realitat social o individual. Entre ells la geometria està, en moltes ocasions, al servei de la metàfora urbana i industrial (M. Navarro, V. Blasco).

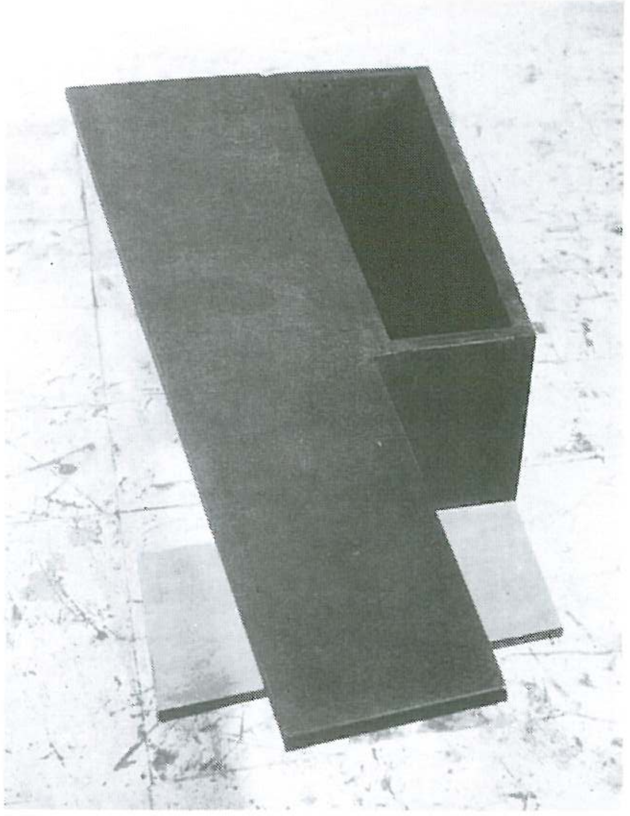
L'apropament de l'escultura actual espanyola a la instal.lació i el caràcter immediat de la idea a través de l'objecte (posició precipitada per la influència de l'obra de J. Beuys) ha afavorit un aspecte essencial de la sensibilitat objectual: la importància i l'especificitat dels materials. Qualsevol material és útil per a les intencions de l'escultor que enriqueix amb això els recursos de l'escultura. Però no tota l'escultura espanyola ha tingut a veure en els 80 amb la instal.lació i els materials múltiples. No només entre els bascos, catalans i valencians es dóna la fidelitat a un únic material noble com és el ferro, sinó també entre els neoexpressionismes i primitivismes gallecs amb la fusta i la pedra (F. Leiro, M. Paz).

En qualsevol cas, per a la sensibilitat objectual l'objecte és allí, esperant aquest sentiment del subjecte que el subjetivitzarà, encara que sigui objectivitzant-lo. No ens ha d'estranyar, pensant en el futur dels cervells electrònics i de les màquines autodirigides, en el futur món d'autòmates, futur ja present, que suposa un perfeccionament dels objectes artificials de l'era de la tècnica i el pas lògic a l'era tecnològica, que de manera paral.lela el objecte adquireixi cada vegada més rellevància en el món de l'art. L'era de la tècnica es va iniciar amb la sensibilitat objectual de la modernitat baudelariana, la postmodernitat és el trànsit a l'era tecnològica.

Pilar Viviente

CITES

1.— Collomb, Michel, «La tradition Moderne», **Les Cahiers du Musée National D'Art Moderne**, 19-20, juny 1987, p. 56.
2.— Alonso Fernández, Luis, «Ambigüedad multifacética», **Reseña**, 184, maig 1988, p. 80
3.— Cirlot, J. E., **El mundo del objeto** (1953), Anthropos, Barcelona, 1986, p. 29.
4.— Una exposició sobre l'evolució de l'escultura d'aquests darrers anys pot trobar-se en l'article de Rosa Olivares, «La escultura, una tercera vía para el arte», **Lápiz**, 44, octubre 1987. Una representació molt completa del panorama escultòric espanyol es troba al catàleg de l'exposició **Escultura española actual**, organitzada per la Diputació Provincial i el Museu Pablo Gargallo de Saragossa el març del 1988. I per a les propostes més recents el catàleg de la **Muestra de Arte Joven**, Ministerio de Cultura, Instituto de la Juventud, Madrid, 1987, ofereix una bona selecció.
5.— Per localitzar aquests artistes s'ha de veure el catàleg de l'exposició **Fuera de Formato**, Centro Cultural de la Villa de Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1983.



Pello Irazu.— «Entre nous», 1987, acer i oli, 47x107x26 cms.

ESPAIS
Centre d'Art Contemporani

Del 8 de setembre al 9 d'octubre

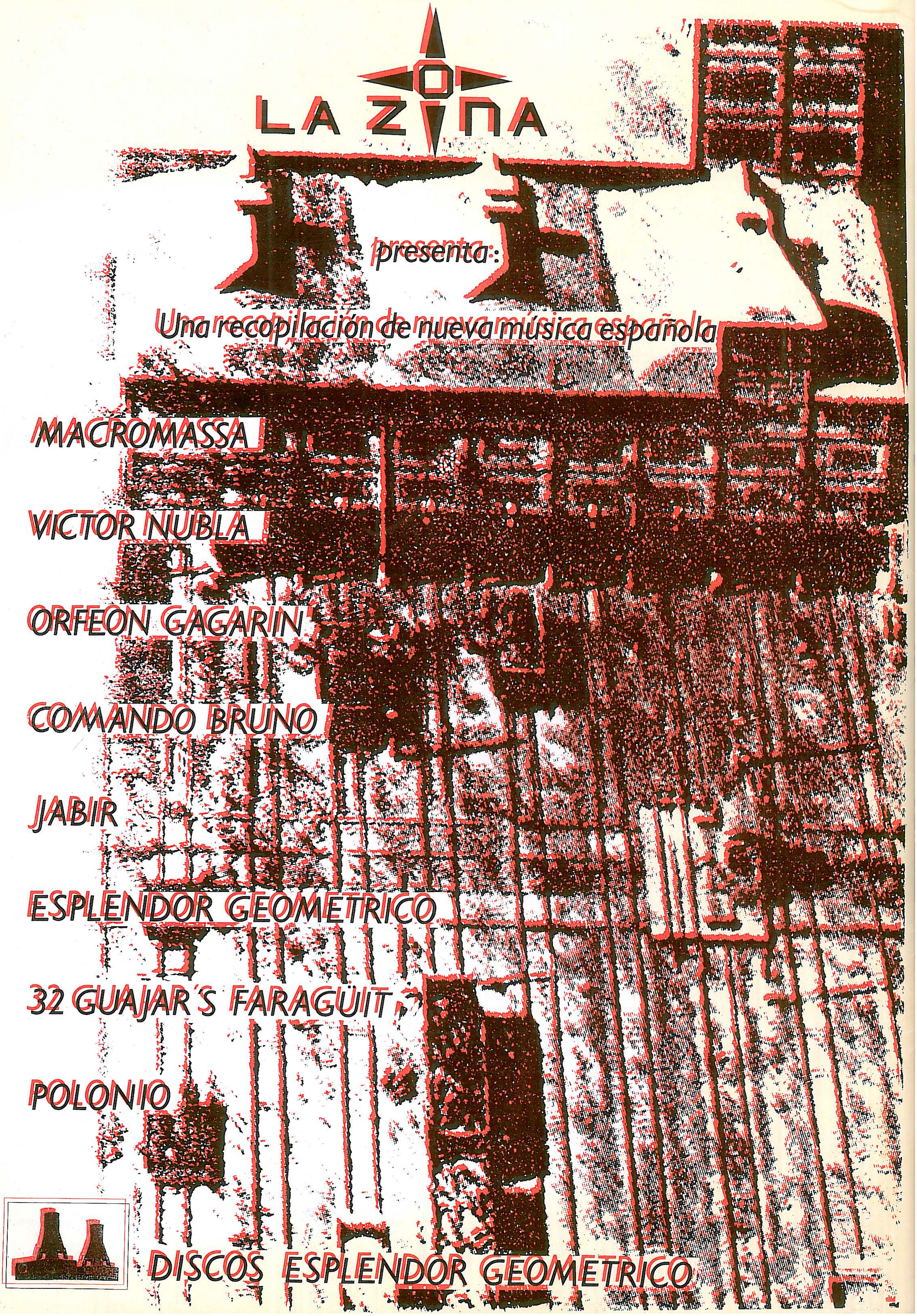
MONÒLEGS

MONTSERRAT COSTA **Pintura**
JOAN DURAN **Volum**
MAÏS **Esmalt**

Del 13 d'octubre al 13 de novembre

ANSESA GIRONELLA

Espai d'Exposicions / Centre de Documentació / Serveis Editorials / Fons d'Art
Bisbe Lorenzana, 31-33 · Telf. (972) 20 23 64 · Tèlex 57337 PRUP-E · 17002 GIRONA - SPAIN


LA ZONA
presenta:
Una recopilación de nueva música española
MACROMASSA
VICTOR NUBLA
ORFEON GAGARIN
COMANDO BRUNO
JABIR
ESPLENDOR GEOMETRICO
32 GUAJAR'S FARAGÜIT
POLONIO
DISCOS ESPLENDOR GEOMETRICO